DE LA MVSICA THEORICA Y PRATICA, DEL R. D. PEDRO CERONE DE BERGAMO.

LIBRO TREZENO.

EN EL QVAL, DEBAXO DEL NOMBRE de Fragmentos musicales, se van declarando diuersas otras particularidades, no menos necessarias y prouechosas, de los auisos del libro passado :-



De las XXI. Especies que ay adentro del espacio de vna Nouena, consideradas en Canto de Organo: començando del Vnisonus. Cap. Primero.



Conjuncion que sea.

Especie que sea.

Lib. ij. Orig.

EL R.P.F. Alberto Veneciano de lo Predicadores, en su Compendio de Musica, dize: *Coniunctio in Musica est dispositio siue ordinatio sonorum, siue vocum ad inuicem in syllabis & dictionibus*: De la qual disposicion y ordinacion tienen ser las Especies, assi consonantes como dissonantes; cuya diffinicion es esta. *Species est coniunctio ipsarum vocum in aliquo numero ordinata: Tonus igitur, & Semitonus, & Ditonus* (dize Isydoro) *species vocantur, & sunt particula consonantiarum*. La regla para saber quantas Especies ay en vna Consonancia, es esta. *Aduiertan quantos puntos ay en la Consonancia, que siempre tenreys vna Especie menos*. Verbi gracia, si la Consonancia contiene quatro puntos, tenra tres Especies; lo mesmo sera en las demas. Seuerino Boecio en el iiij. de su Mus. con estas palabras nos lo enseña. *Consonantiarum* (dize) *semper vna minus species erit, quam fuerint voces: ita Diathessaron, quæ quatuor habet voces, tres habet species; Diapente quinque voces, quatuor species; denique Diapason Octo voces, sed septem species*. Aqui finalmente conuiene aduertir, que *differt inter Coniunctio & Coniuncta*: que sea Conjunta se dize en el Cap.6. del v. Lib. à plan. 404.

Cap. xvij.

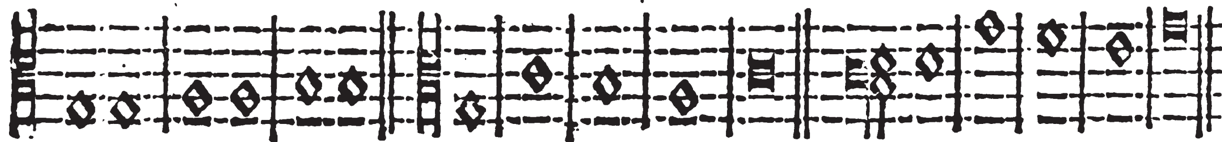
Differencia.

Lib. pr. Phys.

Segun el precepto del Philosopho, *A nobiliori inchoandum est*. La Octaua (como somos por dezir) es la mas noble, y por consiguiente della primero hauriase à tractar: mas aqui por no preterir la orden de los demas escritores, los quales se guiaron con la orden natural de los numeros arithmeticos, començaremos del Vnisonus; diziendo cõ el Mus. Prat. en esta manera. *Vnisonus es consonancia perfetissima assi en la letra como en el Canto, porque no tiene contrario ninguno; y es principio de Consonancias de dos vozes vnisonantes*. Dizese latinamente *Vnisonus*, que quiere dezir vn sol sonido. Hallase en las posiciones donde ay mas Notas en el mismo espacio ò en la misma regla. Y noten, que lo mesmo se entiende en las Composiciones quando que estan assentadas en diuersas partes: como quando dos ò mas vozes se hallaren en vn mesmo Signo: y es porque, no las vozes de las partes Tiple, Alto, Tenor y Baxo, ni las Claues differentes, ni la diuersidad de las reglas ò de los espacios hazen el Vnisonus, si no los Signos ò posiciones; segun fue declarado en el Cap.2. de Compostura, y como aqui vemos.

Vnisonus que sea.

Para



Exemp de los Vniſonus pueſtos en vna parte y en cõpoſtura. Aduertiendo por ſiempre, q̃ en la compoſ. el primer punto del Tenor, ſe ha de conſiderar con el primero del Baxo, el ſegundo con el ſegundo &c.

Para acabar de entender, que ſea Vniſonus, y ſi es Conſonancia ò no, los deſſeoſos de ſaberlo lean el Cap. ſiguiente; y los que no guſtaren de ſemejante lectura, paſſen adelante con ſalto de mona vieja.

De como el Vniſonus no es Conſonancia, ſino principio de las Conſonancias. Cap. II.

YA dixe que Vniſonus quiere dezir, *Vn ſonido de dos bozes yguales*, que no hazen interualo ninguno; y ſon contenidas en vn meſmo punto, y ayuntadas en vn meſmo Signo: y hallanſe en la Proporcion de ygualdad entre 1 y 1: ò entre 2 y 2: 4 y 4 y otros ſemejantes terminos yguales. Eſte *Vniſonus es differentemente tomado:* porque el Pratico lo toma por Conſonancia, y el Theorico lo conſidera no como Conſonancia, ſi no como principio de las Conſonãcias: que el *Vniſonus en la Muſica, es como el punto en la Geometria:* que aſſi como para hazer vna linea no ſirue mas vna multitud de puntos, q̃ vn ſolo: aſſi muchos Vniſonos no hazen mas Conſonancia ò interualo, q̃ vn ſolo. O diremos, q̃ *el Vniſonus eſtà de aquella meſma manera en la Muſica, q̃ la vnidad en la Arithmetica:* porque aſſi como la vnidad no es numero, mas eſtà como principio de numeros: aſſi diremos, que el Vniſonus no eſtà en la Muſica como Conſonancia; mas eſtaſe como fuente y origen de las Conſonancias. *Numerus* (dize Boecio) *eſt vnitatum collectio: ex qua diffinitione oſtenditur manifeſte vnitatem non eſſe numerum, ſed numerandi principium, & ex pluribus vnitatibus numerum conſtare.* Deſte parecer lo fue tambien Ariſtoteles, diziendo: *Sicut vnitas non eſt numerus, ſed principium numeri; ita Vniſonus non eſt Muſica, ſed principium Muſicæ.* Lo meſmo confirmò Benedicto Pererio en ſu tractado de Antiquis Philoſophis, en el iiij. diziendo en eſta manera: *Vnitas porrò eſt principium numerorum, cuiuſuis nullo vnquam numero exhauriri & aſſumi poteſt, quin alium ſemper numerorum creare queat.* Vemos pues claramente, que *Vno no es numero, ſi no principio de numeros:* lo meſmo ſerà del Vniſonus; el qual no es Conſonancia ni interualo, ſi no principio de Conſonancias y de interualos. Mas, ha de aduertir el curioſo que *toda Conſonancia ſe halla entre dos ſonidos diſtantes por el graue y por el agudo,* es aſauer por vn ſonido alto y otro baxo, los quales hazen vn interualo, y es mixtura ò compoſicion de ſonido graue y agudo: pero no tiniendo el Vniſonus ninguna deſtas calidades, de ninguna manera le podemos llamar Conſonãcia, ni interualo. Lo qual ſe prueua de las palabras del Philoſopho, el qual reprehendiendo el poner en vna Ciudad las coſas en comun, y pareciendole tener del impoſſible, confirma ſu parecer con vn exemplo muſical, diziendo: *Que ſeria de la miſma manera, como ſi vno quiſieſſe hazer de vna Conſonancia vna voz vniſona; ò del Verſo, vn pie ſolo.* Adonde ſe ve que la Conſonancia es tomada diuerſamente del Vniſonus: porquãto la deſemejança y no la ſemejança, pare las Conſonancias en la Muſica. *Si algun curioſo dixere, por fuerça las bozes vniſonas ò conſonan ò diſſonan: pero porque nadie de buen juyzio y de perfeto ſentido dirà que diſſone, ſerà meneſter cõcluyr que conſonan:* le reſponderemos, q̃ las dichas bozes ni conſonan ni diſſonan, ſi no que propriamente diremos q̃ vniſonan: y que *la vniſonancia no es Conſonancia, mas es ſobre todas las Conſonancias: las quales* (como dicho es) *tienen origen y principio de la meſma vniſonancia.* La cauſa porq̃ los Praticos ponen el Vniſonus entre las Conſonãcias es, porque diziendo por vna parte la diffinicion de la Conſonancia, que es mezcla de dos bozes ò mas, que ygual, dulce, y ſuauemente hieren los oydos; y por otra, la de la Diſſonancia, que es ſonido aſpero y duro de dos ò mas bozes contrarias, que no ſe pueden mezclar, y naturalmente offenden los oydos: como ſe dixe en el Cap. 82. de las

Vniſonus differentemente tomado.

El Vniſonus en la muſica es como el punto en la Geom. ò como la vnidad en la Arithm.

Lib. pr. Ca 3.

Pyerrio 4.

Polit. 2. ca. 3.

Nota. Differen. entre Conſonancia y Vniſonancia.

Porque los Praticos ponen el Vniſon. entre las Conſonancias.

La voz mas facil para entonar.

Curiosidades à pla 332. Consideradas pues estas diffiniciones en todo contrarias, pareciole conuenia poner el Vnisonus entre las Consonancias, por ser de natural dulçura, y de facil vnion. Es tan facil y tan natural el Vnisonus, que vna persona, aunque no sepa cantar poco ni mucho, ni nunca aya oydo dezir que sea Musica, luego deprende à intonarle, con tanta gracia y donayre, como si fuera Cantor muy viejo, y persona muy diestra en la Musica. Y tiniendo buen oydo, juzgarà mejor si es vnido perfetamente, que no harà de la Tercera ò Quinta ò Sexta, ò otra qualquier Consonancia.

Differencia entre los Vnisonus de las teclas, y los de las vozes naturales.

Aduiertan que aunque es verdad, que muchos Vnisonos no hazen mas consonancia que vn solo; con todo esso hase de notar, que *ay gran differencia del Vnisonus tomado solamente en bozes ò de qualquier instrumento, ò tomado en los instrumentos de tecla.* Porque el Vnisonus tomado solamente en bozes, cada voz en particular se señala y se da à entender, y assi sentimos y percibimos clara y distintamente todas las vozes, y cada vna en particular: agora sea el Tiple en Vnisonus con el Tenor, ò el Alto con el Baxo, o de otra qualquier manera. Lo qual no es assi en el Organo y Monacordio: porque aunque se hieran muchas vozes en vn mismo Signo, ò en vna mesma tecla, no se sienten, ni se dan à entender, ni se puede sonar mas de por vna sola voz. La razon desto es, porque como en tales instrumentos cada Signo no tenga mas de vna tecla, y cada tecla como sea vna sola, no puede sonar, ni da à entẽder mas de por sola vna voz.

Del Tono perfeto ò Segunda mayor. *Cap. III.*

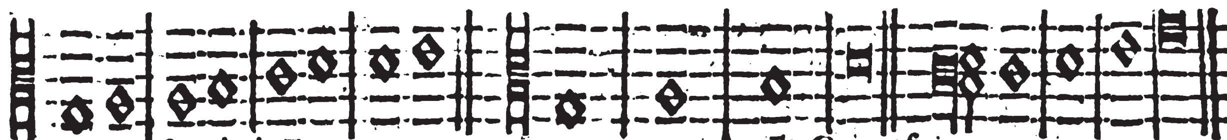
Tono que sea.

EL *Tono perfeto* (llamado de los Praticos, Segunda mayor) *es vn ayuntamiento de dos vozes immediatas: subiendo ò baxando:* ò es distancia de dos bozes dissonantes formadas con perfeccion. O como dize Guido monje: *Tonus est legitimum spacium inter duas voces perfectas:* ò assi, *Tonus est duorum sonorum inaequalium per spacium integrum immediate iunctorum acceptio:* ò verdaderamente diremos que, *Tonus est spatium duobus circumscriptum sonis; vel distantia grauis & acuti sonis: Tonus est legitima spatij magnitudo, plenum, & perfectum sonum emittens:* ò segun Boecio dize; *Tonus est cohaerentia duarum vocum plenam & integram eleuationem reddens sine aliquo interuallo.* Assi como se dize, *Sonus à sonando:* assi se dize, *Tonus à tonando; idest, perfecte & integre pronunciando, quia vtrunque sonum plene & integre pronunciare debemus.* El termino es de dos vozes, pero el espacio ò distancia es solamente de vn Tono: assi como al subir entre Vt y re, es espacio de Tono; de Re à mi, ay Tono; de Fa à sol, ay Tono; y de Sol à la, tambien ay distancia de Tono: lo mesmo serà al abaxar; tanto siendo natural, como accidental: y esto en qualquiera Signo.

De donde se dixo.

Pratica.

Exemplo de la distancia de Tono, ò Segunda mayor



Distancia de Tono. En Composicion.

Nota.

Ya en el Cap. 38. del 2. lib. en fin de la plana 261. se aduertio que este vocablo *Tono* significa mas cosas: dos de las quales son mas à proposito nuestro.

Del Tono imperfeto, ò Semitono, ò Segunda menor: y es de dos maneras. Cap. IIII.

Semitono que es.

ASsi mesmo *el Semitono ò Tono imperfeto, es vn ayuntamiento de dos vozes immediatas subiendo ò baxando:* o es distancia de dos vozes dissonantes formadas con perfeccion. *Semitonum est coniunctio duarum vocum, semiplenam eleuationem atque dispositionem faciens.* O diremos con Fray Alberto: *Semitonus cantabilis est duorum sonorum inaequalium per spacium imperfectum, & non integrum immediate iunctorum acceptio: & ideo imperfecte, incomplete, & non integre pronunciari debet.*

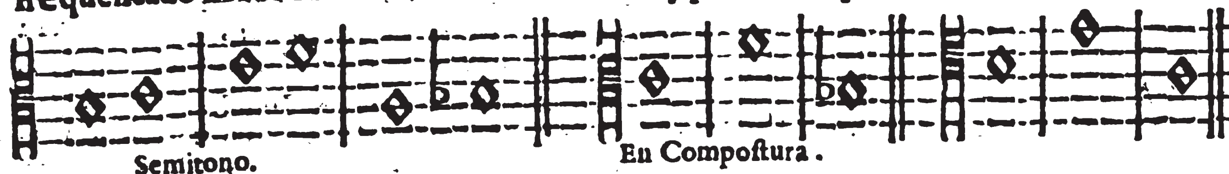
Dizese

Dizese Semitono de la palabra latina *Semus* (y no de Semis, como se aduierte à pl. 285. *que significa imperfeto, y de Tonus Tono, que todo junto suena imperfeto Tono*. Este Semitono, es nombrado de los Praticos, Segunda menor, y mas comunmente se dize *Semitono cantable*: el qual se halla naturalmente entre el primero y segundo punto de cada Tethracordio, pronunciando Mi fa al subir, y Fa mi al baxar. Aduiertan que aunque en el ter. exemp. ay b, que es bastardo, quiero dezir accidental: pero por ser tan frequentado de los Musicos, fue naturalizado y publicado por natural.

De donde se dixo Semit.

Segunda menor es el Semitono cantab.

Nota.



Distancia del Semitono cantable, y en sus Octauas.

De suerte que *de vna boz à otra, assi subiendo como baxando, siempre es Tono; excepto de Mi à fa al subir, y de Fa à mi al baxar, que siempre es Semitono cantable*.

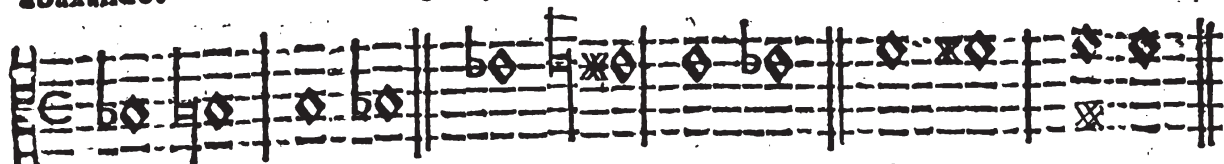
Fit Tonus (dize Papa Iuan XXII.) *inter omnes voces, præter Mi fa; constans ex duobus Semitonis minoribus & vno Comate*. Guido Aretino monje de la orden de S. Benito, puso este Semitono en medio de cada Essachordio, como en lugar mas digno y mas honrado; en el qual (como dizen) consiste la virtud; puesto que, tal es su eccelencia y nobleza, que sin el toda Musica fuera aspera e insoportable al oydo: ni sin el, tenriase tantas differencias de Especies, ni tantas variedades de Modos ò Tonos: ni finalmente se podria sentir Harmonia que fuesse acabada, y en todo perfeta.

Ian. 22. cap. 8 sua Mus.

Alabanças del Semitono.

Y porque vsando el termino de Semitono en la demostracion deste interualo, no viene à declarar, que aya otro Semitono en la Musica; por esto, este es llamado mayor à differencia de otro menor, compuesto de dos Diesis enharmonicos, ò de quatro Comas; que se halla en el agudo subiendo, entre las dos bes b ♮: ò al contrario assi ♮ b abaxando. Exemplo, y en qualquier otro Signo ò posicion.

Semitono incantable.



Exemplo de la distinction del Semitono incantable.

Este Semitono no tiene lugar en el Genero Diatonico, que es el que cantamos comunmente; y por esta causa algunos praticos le llamaron Semitono incantable, no porque à la verdad no se pueda cantar, si no porque el dicho Genero no lo vsa; siendo despues cantable y vsado en el Chromatico, como deximos à plan. 252. adonde ver se puede claramente, pues ay estan puntados los tres Generos de la Musica. Quien gustare saber en que Proporcion esten estos y los de mas interualos; que somos para tractar, vea los dos Cap. 51. y 52. del xix. lib. y quien quisiere saber de quantas maneras ha sido nombrado el Semitono, vealo en el Cap. 55. y 56. de las Curiosid. à plan. 286. y 287. al num. vij. Desta materia digo auemos tractado aqui sucintamente y como de passo, porque ya tractamos della mas por extenso, y mas de proposito à plan. 279. y de ay adelante hasta à 287.

El Semitono incantable, es del Gen. Chromatico.

De las tres especies de Tonos ò Segundas, con que se compone el Thetracordio ordinario. Cap. V.

YA se dixo, que el Tono es vn ayuntamiento de dos vozes immediatas, subiendo ò baxando: mi intento es dezir agora, como *en la Musica ay tres especies de Tonos*, es asauer Tono imperfeto, perfeto, y perfetissimo. *El Tono imperfeto* (que por otro nombre se llama Semitono, que à punto quiere dezir Tono imperfeto, como en el 2. lib. aduertimos; y es lo mesmo que Segunda menor; y aduiertan que digo *Segunda menor, y no Tono menor*; porque mucho va de lo vno à lo otro) se halla siẽpre entre la primera y segũda nota de cada Tetrachordo Diathonico; que es entre estas dos sylabas Mi fa naturales; *ò accidentales con pronuncia de otras sylabas*. *El Tono perfeto* (que

Cap. 56. y 57.

Tono imperf.

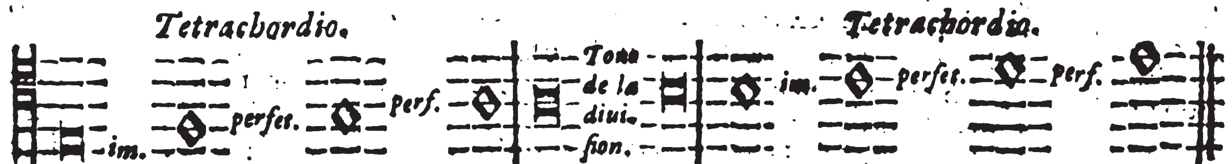
por otro nombre es llamado Tono menor, Segunda mayor, ò Tono Sexquinono, no considerado del Pratico por la poca differencia que ay, y por no ser tan descubierto al oydo) es entre la tercera y quarta nota de cada Tetracordo. *Mas el Tono perfetissimo* (q̃ por otro nõbre es llamado Tono mayor, Tono Sexquioctauo, y Segunda Maxima) es siempre entre el segũdo y tercero punto de cada Tetrachordio: de mas desto, lo ay entre estas dos letras A y ♮: al qual pusieron nombre, *Tono de la diuision, disjuncion, ò apartamiento*, porque ay se diuidẽ los dos primeros Tetrachordios graues, de los dos agudos: aduertiendo que *el Tetrachordio comiença en la sylaba Mi*, y no de otra manera; como ver se puede en la prim. tabla del Cap. xxxxv. de las Curios. à plan. 272. Y porque no dexamos de entender acabadamente lo que vamos diziendo por falta de exemplo, ponremos seguidamente dos Tetrachordios con estos tres differentes Tonos; es asauer desde E la mi graue à E la mi agudo: aduertiendo que *im*, señala Tono imperfeto; *perf.* Tono perfeto; y *perfet.* Tono perfetissimo.

Tono perfetissimo.

Tono de la diuision que sea.

Tetrachordio se forma desde Mi.

Lo mesmo serà en sus Octauas.



Esto se dize afin que el lector no se confunda en la lectura de los escrit. que vsã differentes terminos.

Y querendo ayuntar con estos tres Tonos, el quarto, que es del Genero Chromatico; para contarlos con orden, diremos assi; *Tono imperfetissimo. Tono imperfeto, Tono perfeto, y Tono perfetissimo*: à los quales dandoles nombre de Tonos y de Semitonos, les corresponderemos con esta orden, diziendo assi; *Semitono menor, Semitono mayor, Tono menor, y Tono mayor*. Mas dandoles nombre de Segundas; diremos en esta otra manera; *Segunda minima, Segunda menor, Segunda mayor, y Segunda maxima*.

Aduierta el Pratico no ser tan presto en dezir, que no digo cosa buena.

Tono imperfetiss.	*Tono imperfeto.*	*Tono perfeto.*	*Tono perfetissimo.*
Semitono menor.	*Semitono mayor.*	*Tono menor.*	*Tono mayor.*
Segunda minima	*Segunda menor.*	*Segunda mayor.*	*Segunda maxima*
Semit. sexquiuig.	*Semi. sexqqntod.*	*Tono Sexquinono*	*Tono Sexquioct.*

Todo esto seruirà para Theoricos, que para Praticos, es tiempo perdido; pues no gustan, ni quieren pescar à lo hondo.

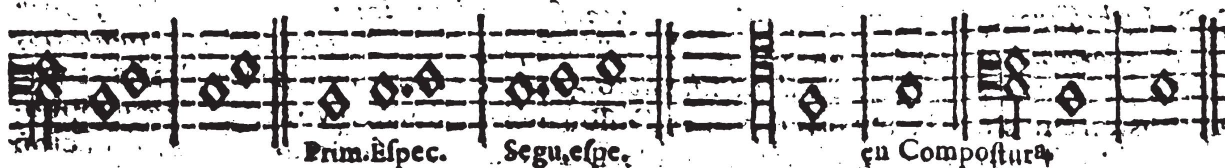
Del Semidytono ò Tercera menor. Cap. VI.

Semidytono ò Tercera menor que sea: y de donde se dixo.

SEmiditonus est coniunctio trium vocum, sanè vel gradatim formata, & dispositio Toni cum vno Semitono; & fit ascendendo vel descendendo. El Semidytono, es cõsonancia compuesta de tres notas ò vozes, que contiene en si vn Tono y vn Semitono cantable. *Dizese Semidytono à Semus*, que quiere dezir imperfeto, *& Ditonus*, Dysono: *idest, imperfeto Dytono.* A esta mesma Consonancia los Praticos romancistas llaman Tercera, por ser compuesta de tres puntos; y menor, por ser de vn Tono y vn Semitono: à differẽcia de la otra del Cap. siguiente, que es de dos Tonos. Considerado el Semidytono incompuesto y sin diuision, no tiene mas que vna sola Especie por la mesma razon que deximos en el Cap. de arriua: mas considerandole diuidido, *tiene dos*

diffe-

differentes especies; la primera dize Re fa, y tiene en el primer interualo el Tono, y en el segundo el Semitono: y la segunda especie dize Mi sol, la qual tiene en el primero interualo el Semitono, y en el segundo el Tono, assi. *Dos espec. de Semidit. ò 3. menores.*



Y en otros Segnos.

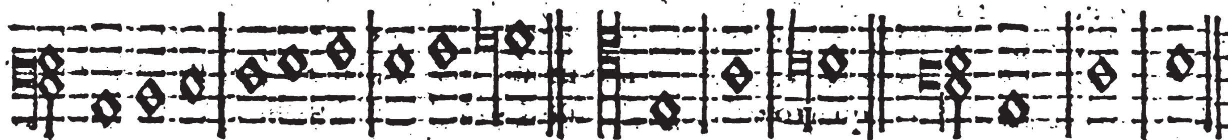
Concluyremos en esta manera para mayor claridad, y mas prouecho del nueuo Musico: que toda Especie compuesta de tres vozes, la qual no tenga dentro de si en effecto, ni tampoco en la imaginatiua, estas dos vozes Mi fa ò al contrario Fa mi, naturales ò accidentales, será Tercera mayor; y tiniendolas, será menor. Y es breue regla para Praticos el dezir; *toda Tercera que tenga Mi fa es menor, las demas son mayores*. Segun este auiso pues, veran que la Tercera mayor, se halla en estas vozes, *Vt mi, y Fa la*: y la menor, en estas otras, en *Re fa, y en Mi sol*. La manera de mudar vna Tercera mayor en menor, ò vna menor en mayor, se dize en el Cap. 25. deste presente Libro. *Regla para conocer de presto las 3 mayores, y las menores. Nota.*

Del Dytono, ò Tercera mayor. Cap. VII.

D*Itonus est coniunctio trium vocũ, sanè vel gradatim formata, & dispositio duorum Tonorum; & fit ascendendo vel descendendo. El Dytono es Consonancia compuesta de tres notas ò vozes, que contienen en si dos Tonos*: pero aduiertan que no son entrãbos Tonos Sexquioctauos, como muestran algunos escriptores Praticos, si no el vno Sexquioctauo y el otro Sexquinono, como luego diremos. *Dizese Dytono de dya*, palabra Griega, que es dos, *y de Tonus* Tono; *idest*, Tono duplicado ò interualo de dos Tonos. A esta misma Consonancia los Praticos llaman *Tercera mayor*; *Tercera* por ser compuesta de tres puntos; *y mayor*, por ser de dos Tonos; à differencia de la otra menor de arriba, que es solamente de vn Tono y de vn Semitono. *Dytono que sea. La differencia que ay entre dya y dia, se dixo à plan. 290. y 426.*

Esta Consonancia *tiene dos Especies*, las quales acontecen, *Causa separationis & non causa formationis*. Declarome y digo, que considerando el Dytono incompuesto (nota esto) y sin medio ò diuision, segun que es contenido simplemente en sus terminos extremos, no tiene mas que vna Especie, de la mesma manera, q̃ las otras Consonãcias compuestas. Porque tan distantes son en proporcion los extremos de vn Dytono puesto en el agudo, como los de otro puesto en el graue. Mas considerandole compuesto, *tiene dos Especies*: la qual differencia nasce de la variedad de sus interualos: puesto que en el prim. interualo de la prim. Esp. se halla el Tono mayor, que es el Sexquioctauo; y en el segundo ay el menor, que es el Sexquinono. Mas en la segunda Especie hallase al contrario, es asauer en el primero interualo el Tono menor, y en el segundo el mayor. Aqui se puede aduertir, que estas dos Especies differentes de Dytono ò Tercera mayor que digo, no son las que enseñan los Praticos, engañados de poco saber, diziendo que la vna especie es *Vt mi*, y la otra *Fa la*; lo qual es malamente dicho: que aunque es verdad, que en el nombre de las sylabas son differentes, con todo esto son las mesmas en la composicion, que es lo que se ha de mirar: diremos si no, que los dos differentes Dytonos son *Vt mi, Fa la*; entrambos de la prim. esp. y que otro Dytono, que dize tambien Vt mi, desde g sol re vt à b fa be mi con sus octauas, es el de la segunda Especie, por la razon arriba dicha. *La consonancia incompuesta no puede tener mas que vna Espec. Ay dos espec. de Dytono sien do cõpuestos; aunque Pedro Aron en el 4. cap. del 4 de su Lucid. dize no auer mas que vna, en lo qual en quãto Theorico, haze error.*

Exemplo.



Exemp. de las dos espec. de Dytono ò 3. mayor.

Si quieres ver las Esp. encompuestas, toma la primera y postrera figura de los exemp.

De la

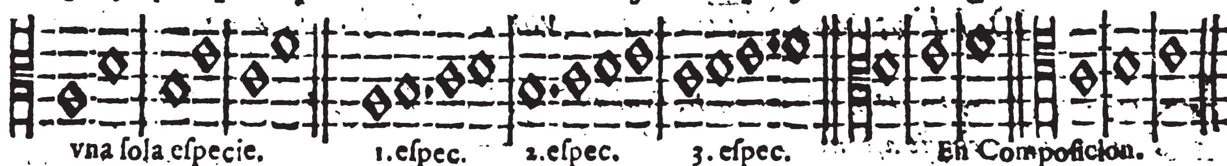
De la Dyathessaron ò Quarta. Cap. VIII.

Dyathessaron que sea, y de donde se dixo.

Diathessaron est coniunctio quatuor vocum, sanè vel gradatim formata, & dispositio duorum Tonorum cũ additione vnius Semitonij; & hoc in principio, vel in medio, vel in fine; & fit ascendẽdo vel descendendo. Siguiendo el comũ vso de los Praticos modernos, diremos que la Dyathessaron es Dissonancia de quatro vozes: ò es vna composicion de dos Tonos y vn Semitono cantable. Dizese Dyathessaron *de dia ò dya* diccion Griega q̃ en latin quiere dezir *de vel per*, y de *thessera*, que es quatro, *idest, Dissonancia de quatro sonidos ò vozes:* de donde los Praticos la vinieron à llamar *Quarta.* Esta tambien, siendo considerada sin diuision, no tiene mas que vna Especie, por las razones dichas en el Cap. sexto. Mas quando es considerada compuesta, mediada, y diuidida de otras vozes, entonces se hallan tres differentes Especies, que nacen de la variedad del Semitono: porque *en la primera especie, que es Re mi fa sol*, està situado el Semitono, entre la segunda y tercera nota. *En la segunda especie, que es Mi fa sol la,* hallase entre la primera y segunda nota. *Mas en la tercera, que es Vt re mi fa,* esta entre la tercera y quarta nota. Exemplo. *Lo mesmo serà siendo accidentales, y en otros Signos: y noten por siẽpre, que el puntillo no haze otra cosa mas, que señalar el lugar del Semitono.*

3. differentes Especies de Quartas.

Las tres differentes Espec. de Dyathessarones ò Quartas, y en sus Octauas.



Quien dessea saber todos los nombres de la Dyathessaron acuda al Cap. 56. y num. xl. de las Curios. y quien gustare de oyr dezir q̃ la Quarta sea Consonancia, assi como lo es la Quinta, lealo en el 74. Cap. del mesmo libro à plan. 313. solamente soy para dezir, que *la Dyathessaron*, de los Griegos es llamada *primera Symphonia*, y de Filon Hebreo, *primera Harmonia:* y Boecio Romano la llamò, *Minima consonancia*; de donde se conoce, que los antiguos no tuuieron por Consonancias à las dos Terceras, mayor y menor, como tocamos breuemente casi en el fin del dicho Cap. à plan. 317.

Del Tritono; y de otra Quarta dissonante. Cap. IX.

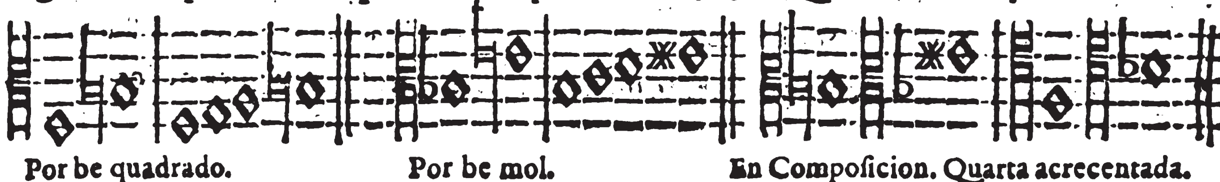
Tritono què sea y de adonde se dixo.

Tritonus est coniunctio quatuor vocum, sanè vel gradatim formata, & dispositio trium Tonorum, omni Semitonio carens. Tritono, es Dissonancia de quatro vozes harto vellacas: ò es vna composicion de tres Tonos seguidos, sin intermedio de Semitono; que causa dureza muy difficil à la pronuncia, y es muy insufrible al oydo humano. *Est autem Tritonus durissima species, & est vitanda in Musica propter sui cantus duriciam. Boëtius enim* b *molle inuenit propter dictum Tritonum, vt eum destrueret:* por cuya causa a sido inuentado el vso del b; es a sauer para ablandar su aspereza y dureza. *Dizese Tritono de Tris, que es tres; y de Tonus, tono:* que todo junto suena composicion de tres Tonos. Vnos Praticos la llaman tambien *Tritono*, por la mesma razon que los Theoricos. Otros la nombrarõ *Quarta dissonante: Quarta*, porque contiene quatro puntos: *y dissonante*, porque el buen oydo no la suffre, ni el perfeto Composidor la permite en sus obras. *Este Tritono ordinariamente esta situado en dos lugares de la Mano:* cantando por be quadro, desde F fa vt à b fa bemi pronunciando de salto Fa mi, ò de grado *Fa sol re mi:* y cantando por b, del mesmo b fa be mi à E la mi; lo mesmo serà abaxando el canto. Ay otro genero de *Quarta dissonante*, *compuesta de vn Tono y de dos Semitonos*, en medio de los quales esta situado el Tono, segun ver se puede en el quarto exemplo, adonde dize Quarta di mi nuyda.

Inuentor del b mol.

Ay el Tritono en dos lugares.

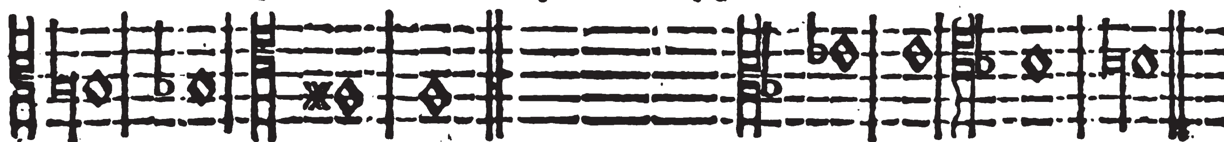
Y en otros Signos.




Quarta diminuyda.

La Quarta diminuyda auezes es vsada en las partes de medio de los Musicos modernos, y no conocida de los antiguos. Aduiertan tambien que *el Tritono se puede deshazer con vna de dos maneras:* ò con el b, puesto al Mi; ò con el ♮ ✕ puesto al Fa: que es, ò abaxando la parte alta vn Semitono incantable, ò subiendo el dicho Semitono la parte baxa. *Exemplo en Compostura.*

Como se deshaga el Tritono en la Composicion Vean mas en el cap. 53. del 3. Lib. à plan. 362.



De la Diapente ò Quinta perfeta. Cap. X.

Diapente est coniunctio quinque vocum, sanè vel gradatim formata, & dispositio trium Tonorum cum vno Semitono, aut in principio, aut in medio, aut in fine posito: & fit ascendendo vel descendendo. Diapente, es Consonancia de cinco vozes: ò es vna Consonancia perfeta compuesta de cinco notas. O diremos, que *es vna composicion de quatro interualos que contienen tres Tonos y vn Semitono cantable.* Gaforo en su Pratica nos lo declara muy bien, adonde assi escriue: *Sonitus Sol ab Vt Diapentes interualo sustinetur in acutum; tribus scilicet Tonis & Semitono. Dizese Diapente de Dia palabra Griega que quiere dezir De vel Per* (como dixe poco ha) *y de pentha, que es cinco: idest, Consonancia de cinco notas:* casi à dezir, Consonancia que procede por cinco bozes ò sonidos: que por esto los Praticos la llaman *Quinta.* En ella ay vn Semitono, el qual (como mas vezes tengo dicho) es causa de la diuersidad de las Especies: y assi quando la Quinta se considera simplemente, en la manera que es contenida en sus terminos extremos, sin ningun medio, se puede dezir (y es assi) que la tal Consonancia no tiene mas que vna Especie. Y assi diziendo en la mesma boz y en el mesmo tono *Re la, Mi mi, Fa fa, Vt sol*, veran que entre ellas no aura differencia ninguna: porque no se halla Quinta que sea mayor de otra Quinta en proporcion; ni tampoco que los extremos de la vna sean mas distantes, de los de la otra: pues tanto la primera como la segunda, tercera y quarta Especie, cae en la mesma proporcion Sexquialtera, desde 3 à 2; como veremos siendo Dios seruido, en el Lib. xix. al Cap. 51. y 52. Mas quando la consideraremos mediada en sus extremos de otras cuerdas en la orden Diathonica, entonces dezimos que sus Especies son quatro: porquanto el Semitono las forma y diuide diuersamente; hallandose ahora en el primero, y ahora en el segundo interualo: quando en el tercero y quando en el quarto: y es desta manera; *Re mi fa sol la, primera especie*, le tiene en el segundo interualo, entre la segunda y tercera nota. *Mi fa sol re mi. segunda especie*, lo tiene en el primer interualo, entre la primera y segunda nota. *Fa sol re mi fa, tercera especie*, lo tiene en el vltimo interualo, entre la quarta y quinta nota. Finalmente en la presente quinta *Vt re mi fa sol, que es quarta especie*, se halla en el tercero interualo, entre la tercera y quarta nota.

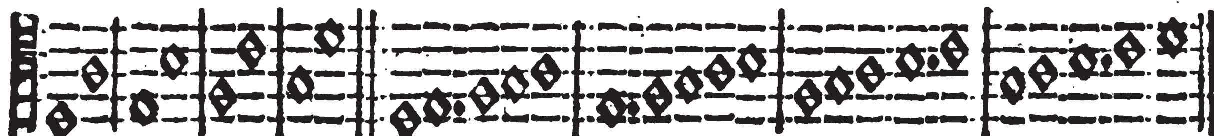
Diapente que sea, y de donde se dixo.

Lib. 1. cap 3.

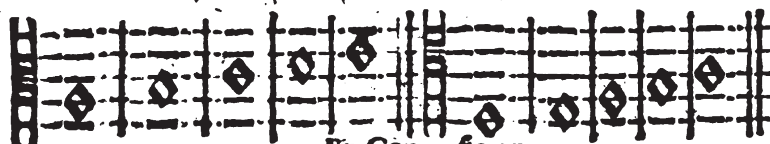
Vean à plan. 290. en el cap. 58. y à plan. 416. cap. 24.

Aduierta bien el pratico lo que voi diziendo, y no corra tan de presto à la sentencia del, No sabe que es lo que dize.

Semitono diuersamente ordenado en la Diapente.


Vna sola espec. 1. Espec. 2. Espec. 3. Espec. 4. Espec.

Las quatro differentes especies de Dyapentes ò Quintas.


En Comopsicion.

Quien dessea saber de quantas maneras sea nombrada la Quinta, lea el Cap. 56. del 2. Lib. à plan. 288. al num. 13.

De

De la Syndiapente, ò Quinta imperfeta. Cap. XI.

Quinta q̃ es dissonante y falsa.

Nota que la dissonancia de Mi à Fa, no se entiende por causa del nombre, sino de la distancia de las notas.

La Quinta de dos maneras puede ser dissonante.

Para saber q̃ la quinta es la de 4 Tonos, y q̃ la de 2. Tonos y 2. Semit.

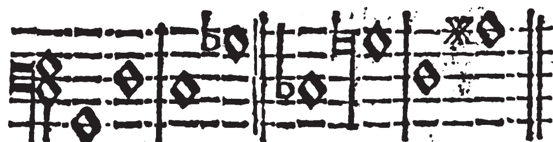
Sea dicho assi sin prejudizio de la parte.

Juan Martinez.

Adiciones mus. obra para acabar.

Siendo la Quinta perfeta, compuesta de tres Tonos y de vn Semitono, todas las demas Quintas, q̃ tengan otro termino mayor ò menor, seran imperfetas y dissonantes. Diremos pues ansi, que *la Quinta perfeta tiene los extremos corrispondientes en la sylaba:* como si la extrema parte graue dize *Mi*, tambien la extrema parte aguda dize *Mi*; y si la vna dize *Fa*, la otra tambien dize *Fa*. Pero todas vezes que la vna dize *Mi* y la otra *Fa*, la dicha Quinta es dissonante, imperfeta, y falsa. *Aduiertan que esto se entiende no respecto à la pranuncia de la nota, sino respecto al interualo de la distancia:* como si dos bozes cantan desde Gsolreut à Dlasolre, diziendo con el nombre de las notas *Vt sol* (ò con otro conforme la Propriedad que predomina) que es Quinta, y que la parte graue tenga vn Sostenido, *por causa del dicho Sostenido, el Gsol reut es Mi, y no Vt; respecto à la distancia, que es de Semitono.* Al contrario, serà vna Quinta de Mi à Fa, que parece dissonante; *mas por tener el dicho Fa vn Sostenido, serà Mi, respecto à la distancia: y tendrà corrispondencia de Mi Mi por interualo, aunque sea de Mi Fa, por nombre.* La Quinta puede ser dissonante de dos maneras, es à sauer *ò faltandole vn Semitono incantable,* siendo compuesta solamente de dos Tonos y dos Semitonos; *ò sobrandole el dicho Semitono,* siendo compuesta de quatro Tonos. La Quinta que tuuiere *el Mi en la parte graue y el Fa en la aguda,* serà la de dos Tonos y dos Semitonos: de la qual en dos maneras se sirue el juyzioso Composidor, y le haze bonissimo effeto, como se viò en su lugar, al Cap. 24. del xj. Lib. à pl. 644. Mas la q̃ tuuiere *el Fa por abaxo, y el Mi por arriba,* sera la otra de quatro Tonos: de todos aborescida, siendo en todas maneras mala, sinque el Arte la pueda adobar poco ni mucho: y esto acontece por ser vna de las Dissonancias dissonantes. No se marauille el nueuo Discipulo si siente dezir *Dissonancias dissonantes* (las quales de niguna manera, con razon, se sufren en las Harmonias) que esto se dize à differencia de otro genero de *Dissonancias consonantes,* de las quales nos seruimos en las Composiciones, y nos hazen la Musica mas harmoniosa y mas suaue. Y estas son la Segunda, la Quarta, y la Septima; y sus compuestas, es à sauer la Nouena, la Onzena y Catorzena, &c. Por esta causa pues leemos en vnos autores que à estas Dissonancias las nombraron, *Consonancias dissonantes:* diziendo en est manera. *La Segunda es Consonancias de dos vezes dissonantes, formadas con perfeccion.* Otros ay que à las mesmas nombraron *Dissonancias perfetas,* diziendo: *La Segunda es Dissonancia perfeta, compuesta de dos bozes.* La razon desto no se pone aqui, por no ser su lugar proprio, pero ponerse ha en las *Addiciones musicales,* obrecilla de mucho primor y habilidad, y de mucha especulacion: que confio en Dios, tuuiendo salud, se acabarà de presto; y no faltando el dinero, no sera mucho, antes de poco tiempo salga à luz. No digo mas cerca à esto, por quanto me parece que esta vno diziendome al oydo derecho; *Encomium canis:* y otro al yzquierdo, me dize: *Capra nondum peperit, hædus autem ludit in tectis.* Exemp. de lo dicho.

Quintas de Fa à mi.



Quin. de 2. To. y 2. Sem. Quin. de 4. Ton.

Aduiertan que avezes la primera manera se vsa, mas de la segunda manera, nunca sarà licito el seruirse della: aunq̃ no faltan Composidores sordos y obstinados, q̃ hazen lo contrario.



En composicion. En composicion.

Del Essachordo mayor, ò Sexta mayor. Cap. XII.

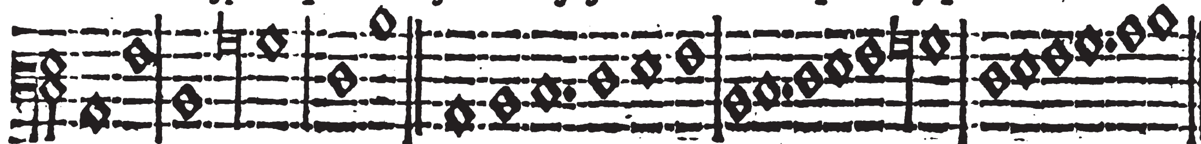
Essachordo que sea, y de donde se dize.

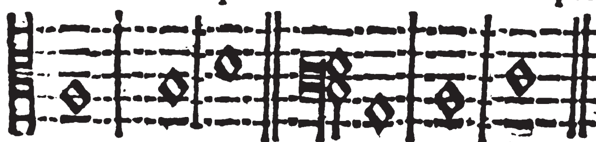
T*Onus cum Diapente, est coniunctio sex vocum, sane vel gradatim formata, & dispositio Toni cum Diapente; fit ascendendo vel descendendo.* El interualo del Tono con Diapente comunmente se llama Essachordo, y se halla de dos maneras, mayor y menor. *El Essachordo mayor, es vna composicion de cinco interualos, que contienen en si quatro Tonos y vn Semitono cantable.* O diremos assi, que es vna Consonancia de seys bozes, entre las quals ay vn espacio de Semitono. *Dizese Essachordo de Hexa palabra Griega, que quiere dezir seys; y chordon, que es cuerdas ò bozes, idest Consonancia de seys vozes.* A este mesmo espacio, los Musicos latinos le llamaron *Tonus cum Diapente,* por ser Consonancia compuesta; y los Praticos romancistas le dieron nombre de *Sexta,* porque contiene en si seys cuerdas. *Dizese mayor, por ser de quatro Tonos y vn Semitono;* à differencia de otra menor, que es de tres Tonos y dos Semitonos.

Porque may.

Pues quando consideraremos este interualo solo en sus extremos, hallaremos que no tiene mas que vna Especie, aunque sea puesto en el graue, en el agudo ò sobre agudo. Mas quando le consideraremos compuesto, tantas seran sus Especies, quantas fueren las variedades del lugar del Semitono en el contenido, segun las maneras de la diuision, que hazen sus cuerdas de medio; las quales Especies seran tres. Porque *en la primera Especie que es, Vt re mi fa sol la,* esta situado el Semitono entre la tercera y quarta nota. *En la segunda que dize, Re mi fa sol re mi,* se halla entre la segunda y tercera nota. *Mas en la tercera Especie que es, Fa sol re mi fa sol,* esta entre *la quarta y quinta nota.* Exem.

Exempl. del exachordo. Tres esp. de Sextas may.





Nota.

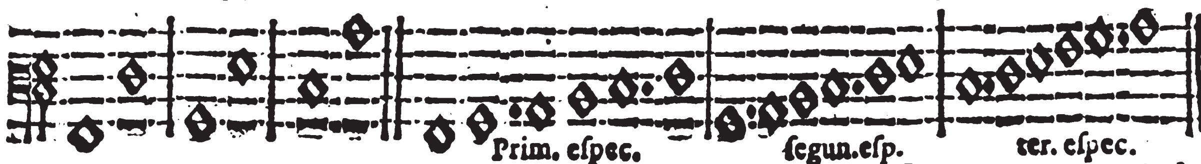
El modo de hazer acidentalmente de vna Sexta mayor vna menor, y de vna menor mayor, se dize en el Cap. 24. deste Libro.

Del Essachordo menor, ò Sexta menor. Cap. XIII.

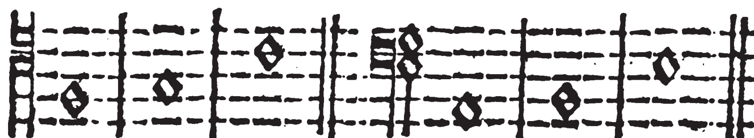
S*Emitonus cum Diapente, est coniunctio sex vocum, sane vel gradatim formata, & dispositio Semitonij cum Diapente: & fit ascendendo vel descendendo. Mas el Essachordo menor es otra composicion de seys notas y cinco interualos, los quales contienen en si tres Tonos y dos Semitonos cantables:* O diremos que es vna Consonancia de seys vozes, entre las quales ò en obra ò en imaginacion, ay dos vezes *Mi Fa.* Dizese Essachordo por la mesma causa, que deximos arriba: dizese menor, à differencia del otro passado, que es mayor deste, en cantidad de vn Semitono incantable. Los Musicos latinos llamaronle *Semitonus cum Diapente:* y los Praticos romancistas, *Sexta;* por ser de seys bozes ò notas. Pues quando consideraremos esta consonancia en sus extremos, hallaremos no tiene mas que vna Especie. Mas quando la consideraremos diuidida y compuesta, diremos que *tiene tres differentes Especies;* y esto por causa de los Semitonos. Porque la *primera Especie los tiene entre la segunda y tercera, y entre la quinta y sexta nota,* diziendo, Re mi fa re mi fa. *La segunda Especie los tiene* entre *la primera y segunda, y entre la quarta y quinta nota,* con estas sylabas: Mi fa re mi fa sol. *Mas la tercera Especie los tiene entre la primera y segunda, y entre la quinta y sexta nota,* diziendo: Mi fa sol re mi fa, como aqui.

Porque se dize Essachordo menor.

Ex. de la Sexta menor. Tres espec. de Sextas men.



En compostura assi.



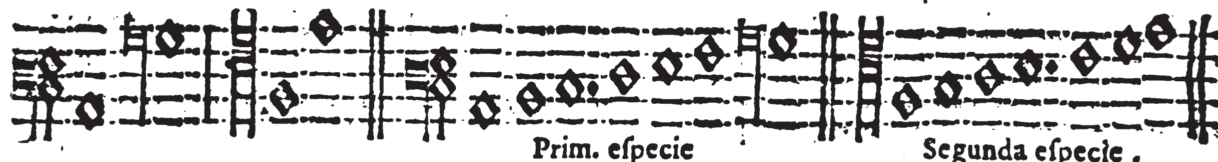
Lo mesmo será formandose en otros Signos.

Del Eptachordo mayor ò Septima mayor. Cap. XIIII.

Eptachordo que sea, y de donde se dixo

D*Itonus cum Diapente est coniunctio septem vocum, sane vel gradatim formata, & dispositio quinque Tonorum cum vno Semitonio: & fit ascendendo vel descendendo.* Este interualo se llama tambien Eptachordo: y assi para declaracion de lo dicho, diremos que *el Eptachordo mayor, es vna composicion de siete notas, que contienen en si cinco Tonos y vn Semitono cantable.* O es vn termino de siete vozes dissonantes, entre las quales ay dos vozes que forman *Mi Fa. Dizese Eptachordo de vna palabra Griega* Hepta, *que quiere dezir* siete; *y de chordum, que significa* cuerdas ò vozes; id est interualo de siete vozes. A este termino dissonante (como dicho es) los Musicos latinos llamaronle *Dytonus cũ Diapente*: y los Praticos romancistas lo llaman *Septima*, por ser compuesto de siete vozes. Sepan assi mesmo que se le da nombre *de mayor*, por ser de cinco Tonos y vn Semitono; à differencia de otra, que es menor *en cantidad de vna Lima*, ò Semitono incantable; que es de quatro Tonos y de dos Semitonos; como se dize en el primero siguiente Capitulo. Quando consideraremos este interualo simplemente en sus extremos y sin diuision, diremos no tener mas que vna Especie. Mas quando le consideraremos diuidido y compuesto, por la mesma razon que hemos siempre alegado, diremos que *tiene dos differentes Especies:* y es que la primera tiene el Semitono entre la tercera y quarta nota, como parece en estas siete sylabas, *Vt re mi fa sol re mi:* mas la segunda Especie lo tiene entre la quarta y quinta nota, diziendo assi; *Fa sol re mi fa sol la.* Exemplo.

Septima mayor, ò Eptachordo.



Dos differen. espec. de Sept. mayor.



Lo mesmo se ha de entender siendo en otras posiciones.

Del Eptachordo menor ò Septima menor. Cap. XV.

Eptachordo menor que sea y de donde se dixo.

S*Emiditonus cum Diapente est coniunctio septem vocum, sane vel gradatim formata; & dispositio quatuor Tonorum cum duobus Semitonijs: & fit ascendendo vel descendendo.* Agora diremos aqui, que este Semidytono con Diapente es *el Eptachordo menor de los Griegos, assi mesmo es compuesto de siete notas, pero differentemente de lo otro; porque contiene en si quatro Tonos con dos Semitonos cantables:* y es vn termino de siete vozes dissonantes. *Dizese Eptachordo*, por la causa arriba dicha: *y dizese menor* à differencia del otro del Cap. passado; que es mayor deste, *en cantidad de vna Lima.* A este mesmo interualo, llamado de los Mus. latinos *Semiditonus cum Diapente*, los Praticos le llaman comunmente *Septima menor*, por causa que contiene (como dicho es) siete vozes, las quales forman quatro Tonos y dos Semitonos. Quando consideraremos este interualo solamente con sus extremos, y sin diuision de bozes intermedias, diremos que no tiene mas de vna Especie. Mas quando lo consideraremos diuidido y compuesto, por causa de los dos Semitonos diuersamente puestos, diremos que tiene cinco differentes Especies. *La primera Especie los tiene entre la tercera y quarta*

Sept. menor, y porque.

notas

nota, y entre la Sexta y Septima, desta manera: Vt re mi fa re mi fa. *La segunda los tiene entre la segunda y tercera, y entre la quinta y sexta nota, assi*: Re mi fa re mi fa sol. *La tercera Especie los tiene entre la primera y segunda, y entre la quarta y quinta nota, diziendo*: Mi fa re mi fa sol la. *La quarta tiene los suyos entre la segunda y tercera, y entre la sexta y septima nota, desta manera*: Re mi fa sol re mi fa. *Finalmente la quinta Especie los tiene entre la primera y segunda, y entre la quinta y sexta nota, solfeando en este modo*: Mi fa sol re mi fa sol. Exemplo.

Cinco especies de Septima.

Vna sola especie. Prim. espec. Sgunda espec.

Tercera. Quarta. Quinta.

Septimas en Compostura.

En Compostura.

De la Diapason ò Octaua. Cap. XVI.

Diapason est coniunctio octo vocum, sanè vel gradatim formata; & dispositio quinque Tonorum cum duobus Semitonijs maioribus: & fit ascendendo vel descendendo. Diapason, es composicion de ocho notas, que contienen en si cinco Tonos y dos Semitonos cantables. O es consonancia perfetissima de ocho bozes. *Dizese Diapason, de vna palabra Griega dia, que significa de ò per; y de pan ò pason, que en latino es* Omne vel totum: *y en romance, todo: id est*, Vniuersidad de concierto lleno de todo genero de melodia y Consonancia: porquanto (como hasta aqui hemos visto) *In se continet omnes species cantus*: ò como dize Gaforo: *Quasi omnibus discretis sonis melodiam seu modulationis effectionem sustinens*. A este mesmo interualo los Musicos latinos le llaman *Diatbasseron cum Diapente*, y los Praticos romancistas, *Octaua*; por ser Especie compuesta con numero de ocho bozes. Quando consideraremos este perfetissimo interualo solo en sus extremos y sin diuision, diremos que no tiene mas que vna Especie, como diximos de los demas interualos. Mas quando le consideraremos diuidido y compuesto, por causa del Semitono diuersamente situado, diremos que tiene siete differentes Especies. *La primera Especie tiene los Semitonos entre la segunda y tercera, y entre la quinta y sexta nota, diziendo assi*: Re mi fa re mi fa sol la. *La segunda tienelos entre la primera y segunda, y entre la quarta y quinta nota, desta manera*: Mi fa re mi fa sol re mi. *La tercera Especie tiene sus Semitonos entre la tercera y quarta, y entre la septima y octaua nota, assi*: Vt re mi fa sol re mi fa. *La quarta tiene los suyos entre la segunda y tercera, y entre la sexta y septima nota, con esta orden*: Re mi fa sol re mi fa sol. *La quinta Especie los tiene entre la primera y segunda, y entre la quinta y sexta nota, como ver se puede en estas sylabas*: Mi fa sol re mi fa sol la. *La sexta tiene los suyos entre la quarta y quinta, y entre la septima y octaua nota, assi solfeando*: Fa sol re mi fa re mi fa. *Finalmente dezimos que la septima Especie tiene sus dos Semitonos entre la tercera y quarta, y entre la sexta y septima nota, en esta manera*: Vt re mi fa re mi fa sol. Exemplo.
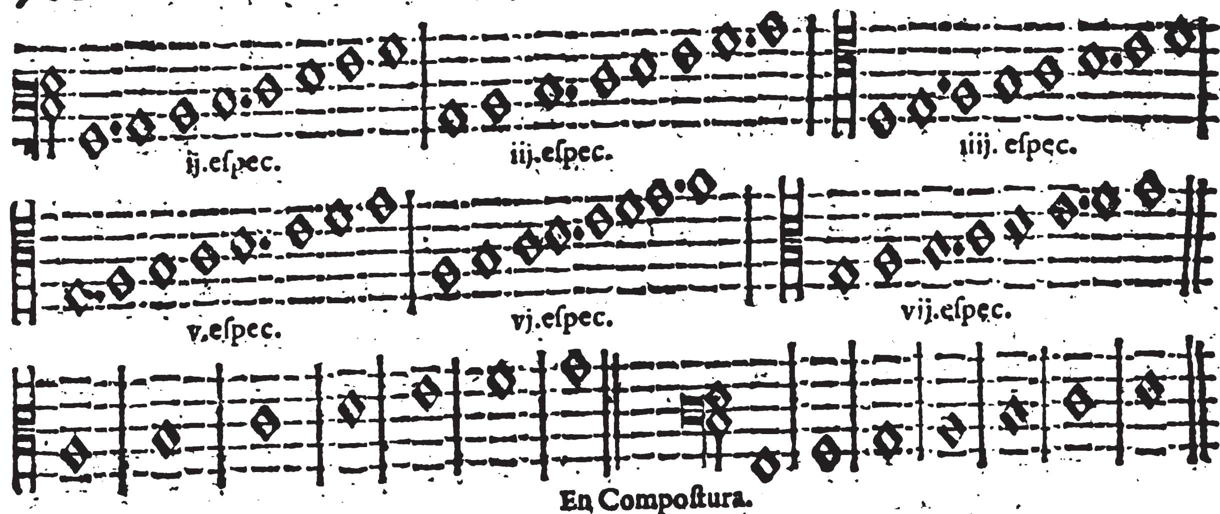
Diapason que sea y de donde se dixo. vean mas à plan. 390. y 426.

Lib. 1. c. 7. sua prat.

Nota que de la variedad destas 7. especies de Octauas, tenemos la formacion de los 12. Tono como verseba en el xvj. libro.

Vna sola especie. Primera espec.

7. espec. de Octauas.



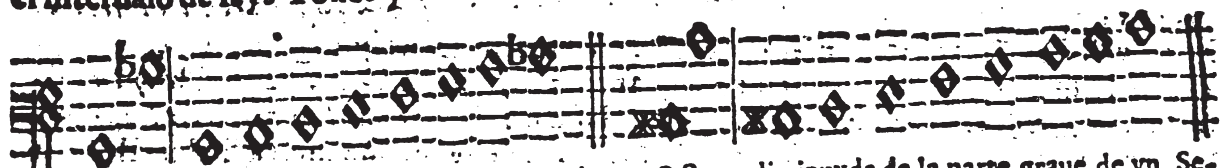
Octauas en Compostura.

De la Syndiapason ò Octaua dissonante y falsa. Cap. XVII.

Assi como despues de las Quartas y Quintas buenas y consonantes, hezimos mencion de las falsas y dissonantes, assi seria bien hazer lo mesmo de las Octauas. Porquanto ay algunos principiantes que en esto yerran muchas vezes; y es que solo tienen cuenta con el numero octonario de las notas ò vozes, y no de su composicion perfeta, y verdadero termino sonoroso, que es (como diximos) de cinco Tonos y dos Semitonos. De manera que, siendo de mayor ò menor interualo, la dicha Octaua serà falsa y dissonante. *Las Octauas pueden ser falsas por dos causas, ò faltandoles de su verdadera composicion y perfeto termino vn Semitono incantable,* siendo compuestas de quatro Tonos y tres Semitonos; *ò sobrandoles el dicho Semitono,* tiniendo el interualo de seys Tonos y vn Semitono. Exemplo.

Por dos causas puede ser falsa la Octaua.

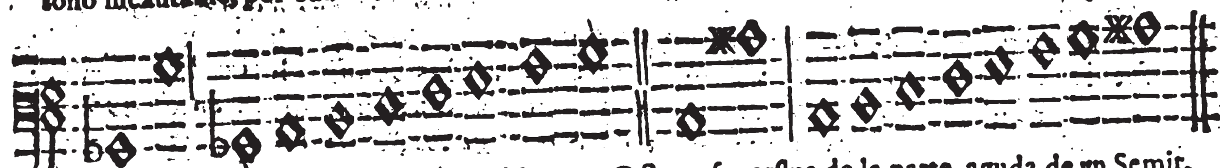
Octauas diminuytas de vn Semitono menor.



Octaua diminuyda de la parte aguda de vn Semitono incantable, por causa del b mol.

Octaua diminuyda de la parte graue de vn Semitono incantable, por causa del ✕ substenido.

Octauas superfluas y acrecentadas de vn Semitono menor.



Octaua superflua de vn Semitono incantable de la parte baxa, señalada con vn b mol.

Octaua superflua de la parte aguda de vn Semit. incantable, por el effecto causado del subst. ✕.

Breue y sumaria demostracion de todas las Especies, assi naturales como accidentales; assi consonantes como dissonãtes: que se pueden auer en el interualo de vna Nouena en Canto de Org. Ca. XVIII.

Mas paraque mas facilmente se vean todos los interualos que ay dentro del termino de vna Octaua, bien es que todo lo dicho hasta aqui, pongamos en exemplo. Y porque no todas las Octauas pueden tener todos los terminos, ò por mas propriamente dezir, todos los interualos que diximos por causa del be quadrado que accidentalmente se haze b mol, ponremos estos interualos en el espacio de vna Nouena: siendo que ha de seruir en Canto de Organo. *Las Especies pues de las Consonancias y Dissonancias, assi naturales como accidentales, que ay dentro de los terminos extremos de*

nueue

nueue vozes, son al numero de xxij. como en este exemplo que sigue ver se pueden: mas las que se vsan en Cantollano, no son mas de catorze, como se dixo en el 34. Cap. del v. Lib. deste tractado.

Sumario de los 22. interualos que ay dentro del espacio de vna Nouena ò de nueue puntos, y sirue para Compositores.

Vnisonus. Semitono menor; ò assi. Semitono mayor. ò assi. Tono menor.

Tono mayor. Tercera menor. ò assi. Terc. mayor. ò assi. Quarta diminuyda

ò assi. Quarta justa. ò assi. Quarta superflua ò Tritono.

Quinta falsa por diminucion. ò assi. Quinta perfeta. ò assi. assi tambien.

Quinta falsa y superflua por aumentacion. Sexta menor. ò assi. Sexta mayor.

ò assi. Septima menor. ò assi. Septima mayor. ò assi. Octaua. diss. dimin. de la parte alta.

Oct. disson. diminuyda de la parte baxa. Octaua perf. y consonante. ò assi. Octaua disson. y superflua de la parte alta. Octaua dissona. y superflua de la parte baxa.

Aduiertan que toda la differencia que ay en las Especies dissonantes y falsas, *es por ser mayores ò menores de sus perfetas*, de la cantidad de vn Semitono. Aduiertan tambien que de los exemplos que pusimos en los quinze Cap. passados, *hauemos de venir en conocimiento de sus Octauas*, assi altas como baxas; y saber que aunque los exemplos suben, que *lo mesmo se entiende en abaxar los puntos*: como el que tiene vn poco de juyzio puede facilmente imaginarselo, sin dezirlo yo. Nota.

Qual sea la primera Consonancia; y de los epitetos, titulos, y alabanças de la Octaua. Cap. XIX.

AVnque parece que auemos tractado por orden las Especies Musicales, assi las consonantes como las dissonantes, por auer procedido con la natural guia, segun

la

la cuenta de los numeros arithmeticos, Vno, dos, tres y quatro, &c. correspondiendoles con Vnisonus Segunda, Tercera, y Quarta, &c. conforme la orden y regla de los Praticos: pero en realidad de verdad no es ansi, pues *para seguir la orden de sus formaciones, deuiamos començar de la Octaua; que es la primera Consonancia, la menor en Proporcion, la mas simple, y la mas conocida*. *Que sea la mas perfeta* lo tenemos por cosa cierta, estando que ella es la que mas de qualquiera otra Consonancia, forma el sonido semejante y muy vnido, como de mas de la cotidiana experiencia, nos lo dize Ludouigo Foliano de Modena en el VIII. Cap. de su Mus. Theor. oyganle. *Diapason simpliciter est omnium Consonantiarum perfectissima, quia maior Consonantia perfectio ostenditur penè maiorem acuti grauisq; soni vnionem ac similitudinem: quanto igitur aliqua Consonantia magis vnit, & magis similes reddit sonos, tanto erit perfectior; sed sola Diapason Consonantia maxime suos vnit, & similes reddit sonos*. Y Tolomeo dize; *Diapason Consonantiam talem vocis efficere coniunctionem, vt vna eademq; vox videatur simul esse prolata*: que por esta causa la llamò tambien *Aequisonantia*; como interpreta Boecio en el Cap. X. y XI. del Quinto de su Musica; y *Aristoteles* la llamò Gaza. *Que sea la menor y la mas simple*, lo podemos conocer de la Proporcion de donde se causa, que es Dupla, de dos à vno assi 2 à 1, no dexando lugar para menor numero: porque quien la tira à la mitad, es falsedad insufrible, por quanto la vnidad no se puede diuidir con numero entero, sino con quebrados; los quales no tienen lugar en las Proporciones musicales. Si à dos vnidades, diuidiendo solamente el numero mayor con fuerça queda *Vnisonus*, assi de 1 à 1, que es (como aduertimos en el Cap. 2.) principio de las Consonancias, y no Consonancia. La Quinta es mayor de la Octaua, siendo Sexquialtera assi, de 3 à 2. La Quarta tambien es mayor de 4 à 3 Sexquitercia. Finalmente se puede buscar, mas no hallar, menor Proporcion del Genero Multiplex, ni tampoco de otro Genero. *Que sea la mas conocida*, se puede preguntar à los moços de Choro; y que sea tal, todo Cantante lo puede presuponer sin verguença, pues ay escriptores que llaman à la Octaua, *Consonancia primera en facilidad*. Dize Salinas, hablando de la Octaua (à la qual llama *Vnisonancia*, imitando en esto à Boecio) *Hanc etiam facilè sensus apprehendit. Nemo enim est, qui Vnisonantiam modulari norit quin etiam illico Diapason moduletur putans nonnunquam se Vnisonantiam conficere, vt pueris solet accidere: qui dum iubentur à praeceptoribus eandem cum eis formare vocem, statim Diapason modulantur, eandem se vocem reddere credentes. Et in Choris pueri cum viris, quoniam eandem vocem reddere non possunt, in Diapason acutiorem personant. Quod videntur innuere sacrae paginae, cum in templo Psalmos per Octauas cantari commemorant*. Sique diziendo: *Et Aristoteles in Problema. sect. 19. quaest. 29. Ex pueris atque viris antiphonos ait consistere: quoniam ita eos inter se Tonis distare dicit, vt* Neten & Hypaten; *sic enim vocat ipse acutissimam & grauissimam ex chordis Diapason*. *Es la mas facil de juzgar* de todas las otras Consonancias; de la qual dize el glorioso Augustino. *Dios nos infundio conocimiento natural del Diapason* (q̃ es Octaua) *que aun los no exercitados, ni experimentados en la Musica lo saben conocer: que todas vezes que los extremos de vna Octaua sean differentes en sylaba, se echa deuer*. Por vn falte ò sobre, no ay oydo que la pueda suffrir, por lo qual se defendio en Octaua, Fa contra Mi: y no solamente en Octaua mas en todos las de mas Consonancias perfetas, y entre ellas se pone la Quarta. Para mayor declaracion desta regla, digo que toda Especie consonante en su genero, tiene sus extremos de tal manera que siempre son perfetas en la formacion de su Proporcion; y tengan en sus extremos qualquiera sylaba de las seys musicales, siempre sin otra cosa, las dichas Especies seran buenas y consonantes: *excepto quando el vno extremo en effeto ò en imaginacion pronuncia* Fa, *y el otro extremo pronuncia* Mi; *que entonces seran dissonantes y malas, por la differencia que ay entre las dos sylabas* Mi Fa, *de la cantidad de vn Semitono incantable* Y porq̃ los interualos, que tienen por sus extremos las dichas sylabas, son siempre dissonantes y malos, los Musicos praticos, dan vna regla para esquiuar estos errores, y dizen; que *no se de Fa contra Mi en Especie perfeta*; como dezir vno Mi en ♮ mi graue, y otro Fa en b fabemi agudo, que es Octaua arriua: ò al contrario. O dezir vno Mi

Qual sea la prim. Consonancia.

La octaua es la Consonan. mas perfeta.

Lib. 1. Cap. 7. Harm.

Es la menor en prop. y la mas simple.

Es la mas conocida y la mas facil de juzgar.

Salin. lib. 2. sua Mus. c. 7.

D. Aug lib. 4. de Trin. cap 3

Porque no se da Fa contra Mi en Consonancia perfeta.

Mi en ♮ mi graue, y otro Fa en F fa vt, Quinta arriua. La razon es, porque las Especies tiniendo en los extremos ò processo, pronuncia de Mi fa, ò de Fa mi, assi Diathonico, como Chromatico; tanto natural, como accidental; no tiene sus terminos perfetos y consonantes segun la cantidad, que cada qual interualo de Consonancia ha de tener en su justa, y verdadera proporcion. No yria fuera de camino, quien dixesse otra razon y es, porque todas las cosas apetecen y dessean su semejante; y assi *vn Fa quiere otro Fa, y vn Mi otro Mi, para formacion del Vnisonus, Diathessaron, Diapente, y Diapason; y de sus compuestas y decompuestas*. De suerte, que por no cometer dissonancia, en semejantes occasiones, ambos dos extremos han de ser Mies, ò Faes: y esto entiendese no solamente de la pronuncia de la sylaba; sino principalmente del interualo de la voz: porque *el interualo y no la sylaba, es el que causa la dissonancia*: como fue declarado en el Cap. XI. hablando del Syndiapente ò Quinta falsa. Boluemos à la Octaua. *Contiene en si la Diathessaron y la Diapente como partes suyas*, de las quales se compone: y aduiertan que *los puntos extremos de los Diapentes son principio de los Diathessarones*; que si no fuera assi, el Diapason se compusiera de nueue bozes: porquanto si bien miramos, cinco puntos del Diapente y quatro del Diathessaron hazen nueue; y el Diapasson que comprehende las dichas dos Especies, se compone solamente de ocho puntos: diziendo Boecio: *Iuncte Diathessaron ac Diapente, vnũ Diapason videntur efficere*. La ciencia especulatiua nos aproba lo mesmo, por quanto se halla q̃ puesta la Sexquialtera, que es Quinta, y la Sexquitercia, que es Quarta, en esta si forma $\frac{4}{3}\frac{3}{2}$. y multiplicados arithmeticamente los mayores numeros entre ellos, y los menores tambien, sale la Dupla; verdadera forma del Diapason, q̃ es Octaua, assi.

Nota bien lo que digo.

Que la 5. y la 4 hazen la Octaua.

Lib. 3. cap. 8.

3 à 2 Sexquialtera, desde tres à dos, y
4 à 3 Sexquitercia, desde quatro à tres

Suma. 12 à 6 *Dupla, desde doze à seys; cuyos numeros radicales son 2 à 1. de dos à vno*. Remigio hablando de la Octaua dixo; *Tertia Symphonia est, quæ etiam deocto dicitur, vnde nomen accepit; nam apud veteres Cythara ex octo vocibus constabat*. Bernardo Santo dize: *Pulchra symphonia Diapason in octo vocibus pollet*. Blas. Roseto dize: *Antiqui numerum octonarium, iustitiam vocauerunt*. Marciano Capella dize: *Sicut octaua dies nostre resurrectionis præ cunctis erit dulcior, & suauior, sic hæc Consonantia in octonario constituta, præ cunctis dulcior est, & suauius recipitur ab auditu*. Mas, Plinio dize, que *la Octaua contiene el cuerpo de todo el mundo*, y que desde la tierra al cielo adonde se comprehenden los signos de las estrellas, hecho el computo de todo, ay puntualmente la distancia de vna Diapason: como fue tocado en el Cap. XIIII. del seg. Lib. à plan. 223. Y porque en la Octaua se encierra toda la sustancia y diuersidad de las Especies, *los Musicos la honraron con diuersos epitetos: vnos la llamaron Engendradora, otros Madre, otros Fuente, Origen, Principio, Morada, y otros subiecto vniuersal de toda Consonancia y de todo interualo &c.* Finalmente podemos concluyr y dezir, que esta Consonancia es la Madama, y Reyna de todas las demas Consonancias simples, y que debaxo de su manto tiene las demas Especies de los interualos menores, y en si se incluyen y cierran todos los demas terminos musicales; assi los consonantes, como los dissonantes; assi los perfetos, como los imperfetos. *Quien dessea sauer de quantas maneras a sido nombrada la Octaua, vea el Cap. LVI. del segundo Libro al numero 16. à planas 288.*

Autores diuersos.

Hist. Nat. lib. 2. cap. 22.

Epitetos de la Octaua.

Del Diesis ò Sostenido, y de sus effectos. Cap. XX.

AY dos maneras de Diesis, llamado por otro nombre Sostenido. *El vno es del Genero Enharmonico*, que vale la mitad de vn Semitono cantable: al qual Semitono le formauan los antiguos Musicos, en dos mouimientos. *Y este Diesis es del valor de cinco Cismas* (siendo cada Cisma media Coma) *ò de dos Comas y vna Cisma*, que es la mitad de cinco Comas: cantidad justa y verdadera del Semitono cantable. *No faltan autores que escriuen que en este Genero Enharmonico ay dos Diesis, vno mayor y otro menor*. El mayor dizen que es de la Proporcion Sexquiuentesima quarta, conuien

Al curioso.

Diesis Enharmonico que sea.

uien à sauer de las cinco partes del Semitono cantable, las tres: y que Supertripareiens te 125. es el Diesis menor: es à sauer, las dos partes de las cinco: y sin differencia ninguna, tanto el Diesis mayor como el menor en el Genero Enharmonico (que en los otros dos no tiene lugar) se escriue desta manera ⋈ con dos Comas encruzadas: con la qual cifra se señala toda segunda cuerda de cada Tetrachordo Enharmonico, como ver se puede en el Cap. 34. del segun. Lib. à plan. 252. Esta segunda opinion me satisfaze mas, que la primera; que es de Nicolas Bolicio: y lo dize en su Inquiridion de Musica.

Segun vso. *La segunda manera de Diesis es del Genero Diathonico y del Chromatico, y es del valor del Semitono incantable ò de la Lima*, es asauer de quatro Comas assi figuradas ⋇ (vean mas à plan. 283.) y esto es segun vso, que segun la verdadera arte theorica, es el Diesis solamente de dos Comas: ni otra cosa es, que la mitad de vn Semitono incantable; como dize P. Aron en el seg. Libro del Toscan. al Cap. xx. y primero dello dixo Boecio al Cap. 27. del 2. lib. de su Mus. Mas el Pratico lo llama Diesis (como al otro) respecto al effecto que haze de sustentar, y no respecto à la cantidad que sostiene.

Diesis Diatonico y Chromat. qual sea.

Visto que cosa es Diesis, vamos agora adelante mostrando el effeto que haze. Digo que querendo el Compositor subir la nota da el imaginada, *le serà menester seruirse de la Figura Diesis; à la qual le fueron ordenadas tres letras naturales ò proprias, es asauer la C, la F, y la G*, assi graues, como agudas, y sobre agudas: y esto segun la orden de la Diathonica Musica. *El dar y el quitar à las Figuras vna parte de su natural Sonido, por dos causas ha sido puesto en vso:* primeramente para poder passar de vn Genero de Musica à otro con medios buenos y sufficientes; y despues para poder mostrar con el canto las cosas tristes, piadosas, y llorosas; q̃ sin el, no huuiera differencia del canto alegre y regozijado, de los de dolor, lagrimas, y muerte. Y para hazer esto es necessario vsar vna destas señales b ♮ ⋇: *lo qual se haze afin de mudar vna Especie imperfeta menor en vna mayor; como de A à C Tercera, ò de A à F Sexta;* à las quales Especies, poniendosele la dicha Figura debaxo de la C y de la F, subirà mas las notas señaladas, la cantidad de vn Semitono incantable; no natural, sino imaginado accidentalmente. Y aduiertan que aunque la nota señalada con Substenido se muestre y declare por vn Fa, todauia tomarà encubiertamente la fuerça de la sylaba Mi: porque *el sonido es aquel, que haze la distancia grande ò pequeña, y no la sylaba:* adonde siendo especie de Tercera menor, por el effeto del Sostenido ò Diesis, añadido à la nota aguda, boluerse a mayor. Esto se ve claramente al subir quando se hiziere Mi fa sol, sosteniendo el Fa: *porque entonces se conuierte el Semitono en Tono, haziendo de Mi fa, Re mi:* que aunque la Solfa dize Mi fa, *que es Semitono;* la voz entona Re mi, *que es Tono:* de suerte que con la lengua nombramos Semitono, y con la boz entonamos Tono. Tambien siendo Sexta menor, por la mesma causa se muda en mayor: porque lo que primero era Semitono, se trasforma en Tono. Tambien por la fuerça y effeto del dicho Substenido, *poniendolo à la nota baxa se haze de vna Especie mayor, otra menor:* porque lo que de antes era Tono, se buelue Semitono; como veremos en el Cap. 24. Mas, es menester aduertir, que quien considera solamente la cuerda ò posicion, *diremos que siempre acrescenta* de la cantidad de vn Semitono incantable à la nota q̃ señala; tanto si sube como si baxa la dicha nota, y esto es infallible. Mas si consideraremos el effeto que haze en las distancias, *diremos que auezes diminuye y auezes acrescenta.* Desta manera, *que en el baxar diminuye* la distancia de la cantidad de vn Semitono incantable, boluiendola de Tono en Semitono cantable: *y en el subir acrescenta* la distancia de la mesma cantidad, boluiendola de Semitono Tono; como en este exẽplo pratico se vee.

Effetos del Diesis.

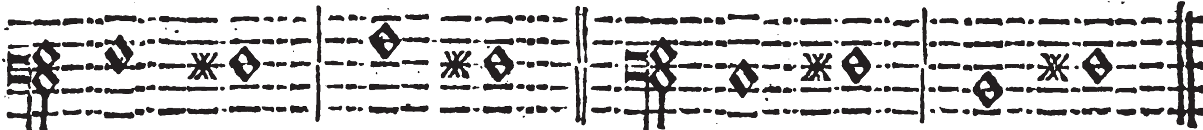
A que fin se pone el Diesis.

Nota esto para mayor inteligencia de lo q̃ se dixo à este proposito en el xj. capit. passado.

Quando la lengua nombra Semitono y la voz Tono.

El sustenido acrescenta siẽpre el punto, mas la distancia auezes la diminuye y auezes la acrescenta.

Exemp. del effeto del Diesis en el Diatonico y Chromatico.



Porque la nota abaxa, el effeto del Diesis es, q̃ diminuye la distancia, y de Tono se buelue Semitono: y de Tercera mayor, menor.

Porque sube la nota, el effeto del Diesis es, que acrescenta la distancia; y de Semitono haze Tono: y de Tercera menor, mayor.

Mas las Figuras ò notas señaladas con el Diesis, siempre quedan subidas la cantidad de vn Semitono incantable, de mas de [illegible]

De

De las dos bes en Musica, es asauer, b *y* ♮*: y de sus effectos. Cap. XXI.*

Los Praticos vsan en la Musica de dos señales, y son buenas, porque dan gran lumbre al canto. *La vna es vna be, pequeña y redonda assi* b*; llamada Conjunta de bemol, ò be redonda:* y de Guido Monge (y esto à imitacion de los Griegos) es llamada *MENON*, que quiere dezir, accidental. Y pues lo que es accidental, no es proprio; y lo que no es proprio, no es natural; por esto los que dizen ser natural, merecen el nombre de Sacristanes de aldea. Y noten, que *para differenciar el Fa del Mi de la posicion de Befabemi,* se pusieron en vso estas dos bes: la primera, como queda dicho, es redonda, que señala Fa: *y porque ha de ser blanda, llamase b mol; deste nombre latino, Mollis & molle, que significa cosa blanda y suaue.* La otra señal es para Be quadrado, y se figura con otra be, pero de hechura quadrada assi ♮, que señala Mi: de donde vnos Musicos llamaron al punto que tiene la tal be, *punto por Be quadrado.* Otros, porque el dicho *Mi* es rezio, en comparacion del *Fa, le pusieron nombre de Be duro,* dandole su deriuacion de la palabra latina *Durus, dura, durum, q̃ quiere dezir cosa dura y rezia:* y assi la nota que tuuiere esta señal ♮ quadrada, se cantarà con fuerça, con voz rezia, y dura mayormente al subir del canto, como se dixo en el Cap.43. del Lib.vj. à plan. 505. Lo dicho hasta aqui, se puede certificar de lo que escriue el R. D. Blas Roseto en su Compendio de Musica, el qual dize assi: *Be quadrum est dura proprietas, qua dure debet cantari: be molle, est dulcis proprietas, qua dulciter debet pronunciari.* Mas abaxo en la mesma plana, sigue diziendo en esta manera: b *rotundi cantus dicitur ille, qui propter mutationem natura in ipsum, vel è conuerso, nihil durum resonat; sed molle & delectabile: & ob hoc* be *rotundum, b molle merito nuncupatur. Et quia in eo nulla duricia reperitur, ideo ad differentiam be quadri, ipsum rotundum Doctores figurare curarunt, & be quadrum be durum meruit nominari; & propter suam duritiam à Doctoribus ordinatum est, ipsum quadre debere figurari.* Estas dos bes, b ♮, son differentes assi en el effecto, como en la figura, y en el canto: el vno abaxa, y significa dulce; y el otro sube, y significa duro: de donde vinieron à dezir los antiguos en sus reglas: *Mi dure datur, & Fa molificatur.* Ay hombres que no ponen las dichas señales de vna forma en los Signos, porque à la señal de Be quadrado suben vn poco, y à la de Be mol ponen vn tantico mas baxa, assi.

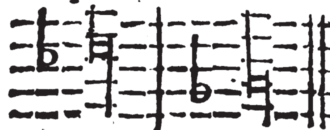
Menon que quiere dezir.

Porque se pusieron en arte las dos bes.

Porque se llama be mol, y be quadrado; y de donde se dixo.

y à fol. 345. Cap. 22.

Regla antigua de las dos bes.



Esta obseruacion (aunque segun su effecto es verdadera) me parece vna curiosidad vana y superflua; aunque se haga con autoridad de Rubineto. Y de aqui vinieron à dezir vnos escriptores muy especulatiuos y muy subtiles, que Befabemi tiene dos Signos, el vno de be Fa, y el otro de be Mi: y dan por razon, que cada Signo tiene vna letra; y porque en Be fa be mi ay estas dos letras b ♮, dizen auer tambien dos Signos, lo qual es falso; y prueuolo desta manera. En qualesquiera dos Signos se pueden cantar dos bozes imediatas, subientes y descendientes, assi como *Vt re, ò Re vt; Mi fa, ò Fa mi:* de Befa à bemi no se pueden cantar dos vozes subientes ni descendientes, porquanto es Semitono incantable, el qual no tiene lugar en el genero Diatonico ò natural, luego no son dos Signos. De mas desto, digo que no es verdad que en Befa bemi aya dos letras, si no vna sola; mas de dos maneras figurada para significar los dos differentes effetos que causan. Que sea assi, ambas à dos llamamos be, no obstante que la vna sea de forma redonda, y la otra quadrada. *Las señales de be quadrado y las de Bemol hazen vn mesmo effecto,* mas por contrario mouimiento, como esto sea que su obra dellas otra cosa no es, que el dar y quitar à las distancias el Semitono incantable. *Pues acerca del be mol es de notar, que si esta* b *señal en algun Signo estuuiere, dize el tal punto que la tiene, estar vn Semitono incantable mas baxo de donde esta puntado. Y si fuere vna destas señales de Bequadrado* ♮ ✕*, dize al contrario; es à sauer que el tal punto que las tiene, esta vn Semitono incantable mas subido de lo que esta puntado.* Demanera que, si el b mol se pone à vna nota que suba, *diminuye la distancia, y de Tono haze Semitono;* y si la nota abaxa, *acrecenta la distancia, ha-*

En Befabemi ay vna letra, y no dos.

Es interualo cromatico.

Nota bie esto, que no contradize à lo dicho, ni à lo que somos por dezir.

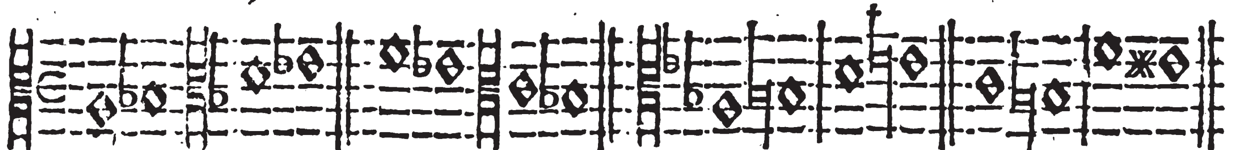
Effeto differente entre las dos bes.

ziendo de Semitono, Tono. Mas las señales de be quadrado obran todo al contrario: porque si se ponen à vna nota que suba, *acrecenta; y de Semitono forma Tono:* y si la nota abaxa, *diminuye la distancia, y de Tono haze Semitono*. Diremos para mayor claridad, que la señal de be quadrado, *es para sustentar el punto*, cantando hazia baxo; *ò es para entonarlo rezio*, cantando hazia arriua. Y la de be mol *sirue para dexar caer el punto*, cantando hazia baxo; *ò hazerlo blando*, subiendo. Para cuya inteligencia es necessario saber *que ay punto* (que es nota ò voz) *substenido, dimisso, intenso, y remisso*. Los dos primeros vsamos descendiendo el canto, y los dos vltimos subiendo. Quando baxando el Cantor de Tono haze Semitono, *llamase punto substenido:* y si de Semitono hizo Tono, *dezirseba punto dimisso, caydo, ò dexado*. Mas quando subiendo de Semitono hizo Tono, *fue punto intenso:* y si de Tono hizo Semitono, *se llama punto remisso*. La pratica de todo lo dicho en este Cap. pongo en dos exemplos por mayor facilidad, y mayor luz.

Quatro terminos de puntos, sustenidos, dimissos, intensos y remissos.

Exemplo de lo dicho.

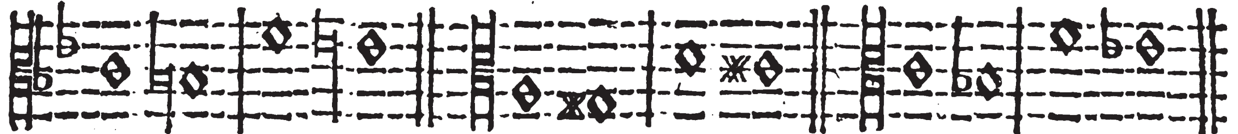
Tengan cuenta con esta pratica.



El be mol de Tono haze Semitono, porque la nota señalada sube. Y aqui de Semitono haze Tono, porque la nota señalada baxa. El be quadrado de Semitono haze Tono, porque la nota sube. Y aqui de Tono haze Semitono, porque la nota señalada baxa.

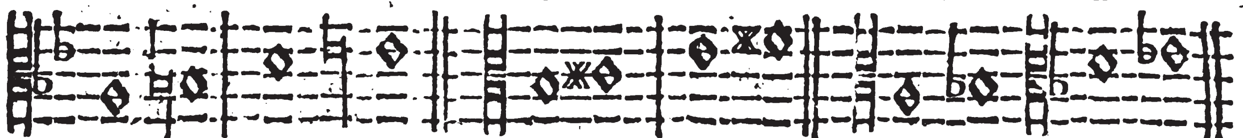
Puntos substenidos. *Puntos dimissos.*

Exemplo de los quatro pútos; lo mesmo será de salto.



Porque abaxa la nota, de Tono haze Semitono. Y de Semitono haze Tono.

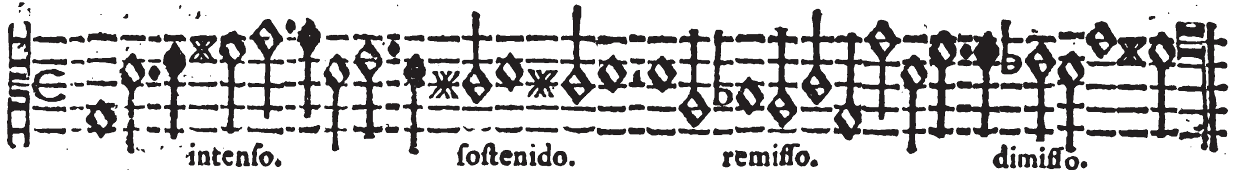
Puntos intensos. *Puntos remissos.*



Porque sube la nota, de Semitono haze Tono. Y de Tono haze Semitono.

Porque el ver la diuersidad de los quatro puntos tan secamente puestos, puede causar ofuscacion à los de rudo ingenio, y à los que no son muy expertos en la Musica, agora pondremos aqui algunos dellos mas en forma.

Pratica en Canto de be quadrado: lo mesmo se puede imaginar siendo de be mol &c.



Conclusion.

Ven pues aqui ser verdad lo que deximos, que *la señal de be mol tiene baxada la nota; y la de be quadrado, subida*. Son pues contrarias estas dos señales en los effectos; porque *tanto es el be mol affeminado, quanto el be quadrado varonil*. El qual be quadrado segun su effeto, de lo remisso hazé intenso, y de lo suaue aspero: mas el be mol obra al contrario, porque de lo duro haze blando, y de lo rezio y aspero haze manso y suaue. Noten finalmente que en medio de los cantos de be quadrado, se señala be mol; y en los de be mol, be quadrado: y q̃ el Diesis ò Substenido, tãto sirue en los vnos, como en los otros: las quales tres señales, ò quitan ò añaden el Semitono incantable.

La

La differencia que ay entre el be quadrado, y el Sostenido ò Diesis Chromatico, usado en el Genero Diatonico. Cap. XXII.

Done se pone el be quadrado.

Entre estas dos señales ♮ ✕ de be quadrado, no ay differencia en el effeto, si no en la postura ò situacion: porque la be quadrada se escriue solamente en los Cantos que son compuestos por be mol; y esto *en dos letras, es asauer en B y en E:* y entonces es necessario dexar el Fa accidental, y pronunciar el Mi natural. Mas el ✕ Sostenido se escriue assi en Canto de be quadrado como de be mol, y se pone en los puntos ò posiciones que sufren el Subsemido; *los quales ordenariamēte son los que ay en estas tres letras C. F. G. graues, agudas, ò sobre agudas que sean:* y entonces es necessario cantar el nombre de la nota por Tono, y la distancia de la voz por Semitono.

Done se pone el Semitono.

En A, nunca se le pone señal accidental (si no es por Conjunta ò Musica ficta) la causa es porque participa con el Tono mayor. Por la mesma razon, tampoco à la letra D, se le hauria de poner el Sustenido ò Diesis; aunque el uso de los Praticos quiere de otra manera.

Puntos que no quieren Subsenido.

Todas vezes que à la nota que esta puesta por regla de be mol, queremos cantar por be quadrado, aduiertase de poner en la dicha posicion su señal natural, que es esta ♮ y no estotra ✕. Declarome mejor: digo que *siendo el b accidental y el ✕ tambien, no conuiene de ninguna manera señalar la posicion del be quadrado con el Diesis; pronunciando Fa subsenido; si no de razon y mas conforme al Arte, se ha de escriuir el be quadrado, pronunciando Mi.* Que siendo estas dos b ✕ señales accidentales, no se sufre poner una señal accidental, sobre de otra señal accidental. *Non datur Signum accidentale* (dize Guido) *supra Signum accidentale.* Lo mesmo digo conuiene obseruar en la posicion de Elami, quando se offreciere semejante occasion. Nadie se perturbe si oye dezir esto, porque à la dicha posicion mas le conuiene el ♮ que el ✕: y esto por la razon ya dicha, y tambien porque en Elami, el Mi es de be quadrado natural, y no ay Fa para seruicio del be mol, si no accidental. Tanto mas que *es regla general, que en los lugares adonde se escriue el b, ay se escriua el ♮, quando fuere menester boluer à la dicha posicion la cantidad del Semitono incantable, que le fue quitado del* b. En Elami muchas vezes hazese Fa accidental con b, el qual se ha de quitar y deshazer con el be quadrado y no con el Semitono, como usan los Praticos modernos, digo algunos. Verdad es que para los Cantores (tanto mas por el uso que es ya viejo) parece mucho mas facil el pronunciar los puntos de be mol, señalados con ✕ Diesis, por Fa subido ò subsenido, que señalar las dichas Figuras con la señal de be quadrado, pronunciando Mi; dexando el Fa de be mol, y tomando el Mi de be quadrado. Pero quando que el Cantante no haga caso de guardar la verdadera orden, procure alomenos el Compositor de hazer lo que deue, y conformese con el Arte.

Allem. en su Dial. de los concier. à pla. 19. y Zacc. en su prat ca. 1. del pr. lib.

Nota que digo, que el Mi de Elami es de be quadr. enquanto à la distancia y no propriedad: que muy bien aduierto que el dicho Mi canta por la propriedad de natura.

A los Señores Compositores.

La regla pues serà esta: Si en las posiciones adōde ay Fa y Mi, viniere occasion de señalar cifra de be quadrado, ponerse ha el ♮: mas si despues aconteciere ponerla en otras posiciones adonde aya otras sylabas que Fa y Mi, serà siempre la señal del ✕ Semitono ò Diesis. Con la ayuda de las tres señales accidentales (como en otro lugar dixe) fueron inuentadas las Conjuntas: *y esto afin que el Arte pueda imitar mejor à la naturaleza.* Las Conjuntas pues son necessarias y no arbitrarias, como escrito tienen unos ciertos inuentores de reglas nueuas. Ni otra cosa es Conjunta, que señal accidental; porque *mouetur ad tempus,* el qual *potest adesse & abesse sine corruptione subiecti:* que segun el Philosopho; *Accidens est quod adest & abest preter subiecti corruptionem.*

En el 5. lib. cap. 6 à plan. 404.

Conclusion para los Praticos.

Quando las dichas señales son particulares, que siruen para uno, dos, ò tres puntos, se ponen junto al tal punto ò puntos: mas si fueren para todo el canto † se ponen en principio de todos los renglones, entre la Claue y el Tiempo, en el Signo que fuere menester. Quando en Befabemi posicion natural de las dos bes, ò en Elami por accidente, se pusiere la señal de be quadrado, dize el tal punto en el tal Signo ser Mi; y quando la de be mol, que es Fa. Pero noten que *no todas vezes que estas señales vienen ay necessidad de mudar Solfa,* porque seria difficultoso y aun feo: si no aduertir se ha que si en la distancia de Semitono, pronunciaren con la Solfa, nombre de Tono, sea tan

† q es cantan do por Musica ficta, &c.

Puntos señalados como se deuen usar.

blando y remisso el dicho punto como si fuera Fa: de manera que, *pronunciando vozes de Tono, den interualo de Semitono*. Semejantemente digo, que si ay señal de be quadrado, aunque digan vozes de Semitono, den distancia de Tono. La contrariedad que ay entre las dos propriedades be mol y be quadrado, y quando hauemos de cantar por be mol, se tractò en el 8. Capitulo del v. Libro, à plan. 406.

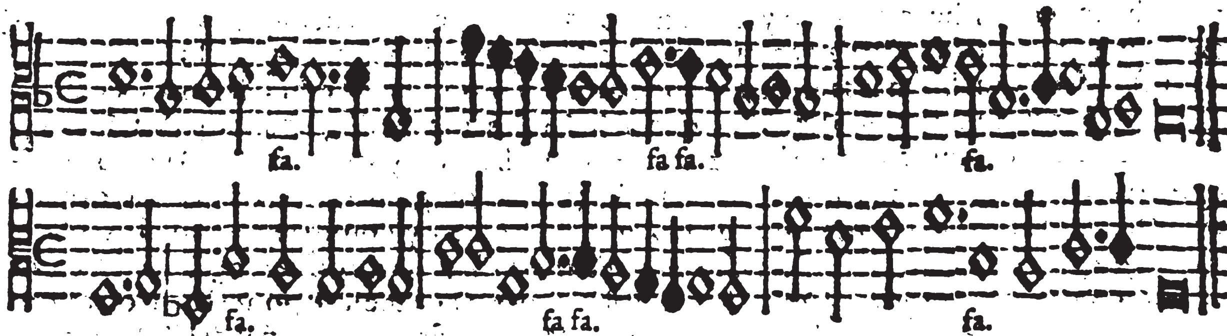
De las sobredichas tres señales, qual sea la mas vsada. Cap. XXIIII.

El be mol es mas vsado que el be quadrado, el qual pocas vezes se escriue.

EL *be mol, es mas vsado en la Musica, que el be quadrado*; assi porque por su medio se trasportan los cantos naturales fuera de sus Proporciones y de sus proprias cuerdas; y siempre los cantos bemolares se puntan con el be mol: como porque muchas vezes se sustenta alguna Figura fuera de su natural, por via del ✕ Sostenido; y tambien porque los cantos de be quadrado nunca se puntan con el ♮; porquanto se entiende tacitamente, *es à sauer, per priuationem*; si no es auezes en algunas posiciones adonde el Composidor teme, que el Cantante diga *Fa* en lugar de *Mi*; con que venga à hazer alguna dissonancia. Los antiguos a fin que los Cantores cantassen mas assigurados, señalauan el be mol tambien en la Octaua baxa de Ffavt graue; que es el punto mas baxo de Gamavt. Lo mesmo hazian en la parte del Tiple, trahendo Claue de G solrevt, todas vezes auian de poner notas en Ffavt, fuera de la mano, assi: y como ver se puede en diuersas obras, particularmẽte en vn volumen, que se imprimiò en Venecia el año de 1507. intitulado ODECHATON DE MVSICOS. Aqui aduierto que auezes pronunciamos Fa, ò Mi, aunque las Figuras no tengan las dichas cifras; y esto es por la fuerça de los passos priuilegiados de los antiguos: los quales sin señalar siempre con particular cifra el be mol ò be quadrado, dauan por regla general, que *al punto mas arriba del La se dixesse Fa; todas vezes que al canto no subiesse mas en alto*. Y que en salto de Quarta, de Quinta y de Octaua, *no se pronunciasse Mi contra Fa, ni Fa contra Mi*, por la relacion dissonante y fea; mas se perficionasse con el aditamento del be mol ò be quadrado imaginado: como de estos pocos exemplos se puede venir en conocimiento de todos los demas.

Regla antigua.

Exemplo de los be moles, y be quadrados imaginados: y en otros Signos con sus Octauas.



Composidores.

Aunque todo esto sea seguro, todauia bien es señalarlos alomenos en todos aquellos lugares, que no estuuieren debaxo de las dicha regla general, *adonde puede auer sospecha de entonar Quinta, Octaua, Dozena, ò Quinzena falsa con otra parte*; que no señalandolos, en tales occasiones, cometeran grande error. Que como dize Pedro Aaron en la adicion del 2. Lib de su Toscanello. *Propositum in mente retentum, nihil operatur*. Exorto pues, que el Composidor *en los lugares dudosos y peligrosos*, *ponga la señal de* b *ò de* ♮ ✕ segun hiziere à proposito; afin que el Cantor no aya à pronunciar cosa que sea contra su intencion y proposito, con que de vna vez venga à dar mala satisfacion assi mesmo, al Componedor, y à los que estuuieren escuchando.

De

De que manera las Terceras y Sextas mayores, se muden en menores: y las menores, en mayores. Cap. XXIV.

Los effectos destas cifras b ♮ ✕ *(como dicho es) son de añadir ò quitar el Semitono incantable*; y por consiguiẽte, siruen de permutar ò trasformar en menor à vna Consonancia que sea mayor, ò por el contrario, en mayor la menor. *Entre las Consonancias solamente las imperfetas* (que son Tercera y Sexta con sus Octauas y compuestas &c.) *se pueden mudar, quedãdo siempre Consonancias, y tiniendo siempre el nombre de Especies buenas.* Este mudamiento no pueden hazer las Consonancias perfetas, que son Vnisonus y Quintas con sus Octauas, &c. La causa desto es, *porque tienen cantidad cierta y limitada,* sin variarla jamas: y tambien porque *tienen vn ser firme, estable y determinado*; el qual no puede recebir mutabilidad para mayor ni menor cantidad, so pena que luego dexarian de ser Consonancias, y serian Dissonancias; como por extenso se dixo à planas 569. En los Cap. 6. y 7. 12. y 13. diximos que sea Tercera mayor y Tercera menor: Sexta mayor y Sexta menor: de quantos Tonos y Semitonos estè cõpuesta cada qual Consonãcia destas, y quantas Especies ay en cadauna: aqui pues no sera menester repetir lo dicho, saluo para mas claridad, ponremos las diuersidades de las Terceras y Sextas que ay: las quales diuersidades estaran dentro del termino de vna Octaua, paraque se consideren mejor, no obstante vayan duplicadas.

Quales Consonancias se pueden mudar.

Porque las Consonancias perfetas no se pueden mudar.

Lib 9. cap. 11 à plan. 569

Exemp. de las Terc. mayores y men.



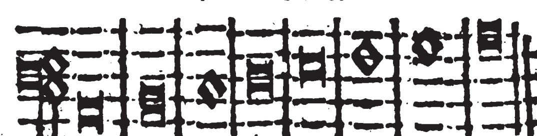
Las puntadas con nota Breue son mayores, y las con Semibreue, menores.



Exemp. de las Sextas mayores y men.



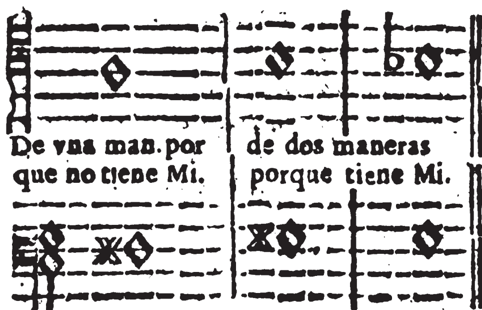
Las puntadas con nota Breue son mayores, las demas son menores.



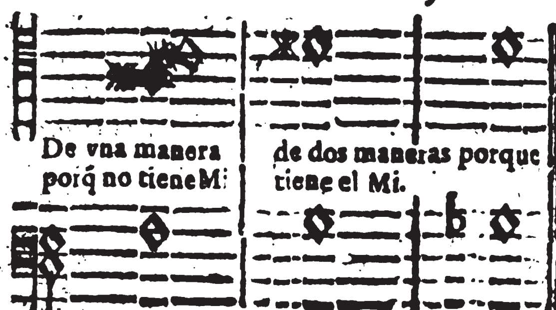
Pues las Terceras mayores se mudan en menores, poniendo al punto baxo vn ✕ Substenido; y las menores mudanse en mayores, poniendo al punto de arriua el mesmo Substenido, que (si miramos bien) viene à ser todo al contrario. De mas desta manera, otra ay que se haze con el be mol, que sirue solamente à las Terceras, que tienen el vno de los dos extremos en Mi; el qual Mi se muda en Fa con la dicha señal de be mol. Y assi concluyremos, que *las Terceras que no tienen vn extremo en Mi, se mudan solamente con el Sostenido; y las que tienen el Mi, se mudan con el Sostenido y con el be mol.* La mesma regla de las Terceras sirue tambien para las Sextas.

Nota.

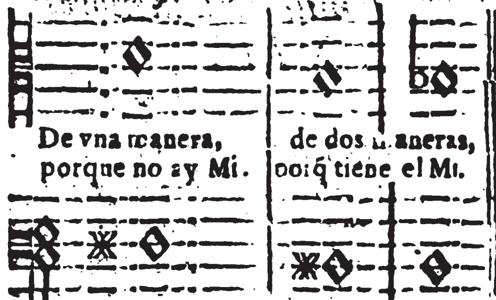
Terc. mayores mudadas en men.



Terc. menores, mudadas en mayores.



Sextas mayores, mudadas en men.



Sextas menores, mudadas en mayores.



El Diesis de Dsolre es impropio.

Aduiertan muy bien estas reglas, que el saber mudar las Consonancias de mayores en menores, y de menores en mayores, es de mucha comodidad al Compositor: las quales reglas replicaremos sumariamente en esta manera.

1. Las Conson. se mudan de may. en menores, y de menores en may. con vna destas b ✕.
2. Las mayores mudanse en menores por arriua con el b: y por abaxo con el ✕.
3. Las menores mud. en may. por arriua con el ✕, y por abaxo con el b. que es al contrario.
4. Las Consonancias que no tienen vn Mi por extremo, se mudan solo con el ✕: mas
5. Las Consonancias, que tienen vn Mi por extremo, se mudan con el ✕, y con el b.

De las Consonancias, quales son la mas hermosas y mas llenas. Cap. XXV.

Io. Zarl. Inst. Harm. par. 3. cap. 8.

A Vezes los Musicos suelen vsar dos terminos, es asauer, *Consonancia llena y Consonancia hermosa* Pero es de aduertir, que pocas vezes vsaron estos terminos, sin añadirles la vna destas dos partezillas, *Mas ò Menos:* diziendo en esta manera; *Consonancia mas llena y mas hermosa;* ò assi, *Consonancia menos llena y menos hermosa*: tuuiendo siempre respecto à otra Consonancia. Llaman *mas llenas* à aquellas Consonancias, las quales tienen mayor poderio de ocupar el oydo con diuersos sonidos: por lo qual se puede dezir que *la Quinta es mas llena de la Octaua*, por quanto sus extremos ocupan mayormente el oydo con diuersos sonidos, que no hazen los extremos de la Octaua; los quales son equisonantes, y asemejanse lo vno à lo otro: de manera que, dexando à parte la Octaua, todas las otras se dizen ser mas llenas las vnas que las otras; enquanto que la vna tiene mayor fuerça de contentar el oydo, que la otra.

Regla para sauer quales Consonancias son mas llenas, y quales mas hermosas.

De aqui sacar se puede vna regla, y es que *todas aquellas Consonancias que son de mayor Proporcion, son mas llenas;* dexando (como dicho es) la Octaua y sus compuestas. A aquellas despues llaman *mas hermosas*, que son contenidas de menor Proporcion: y à la verdad assi es; mayormente quando son puestas à sus proprios lugares: presupuesto que aquellas Consonancias, que tienen sus Proporciones mas cercanas à la Dupla, por naturaleza dessean la parte graue; como proprio lugar: y vienen à ser mas llenas de las que tienen sus Proporciones mas lexos de la Dupla: porquanto estas son de menor Proporcion, que no son las primeras; y por su naturaleza dessean el agudo. Y assi puestas à sus proprios lugares, vienen ser menos llenas, y mas hermosas de las otras; porque estando en el agudo, por la velozedad de los mouimientos, penetran mas ligeramente el oydo, y hazense sentir con mayor deleyte. *Y tanto mas son hermosas, quanto mas se apartan de la simplicidad; de la qual nuestro sentido no se alegra mucho, y acompañase à otras Consonancias: que mas quiere las cosas compuestas, que las simples.*

Cōparaciones para nuestro proposito.

Acontece al oydo cerca los Sonidos, oyendo las primeras Consonancias, lo que suele acontescer à la vista cerca à los principales colores, de los quales todo mediano color se compone. Que assi como *el blanco y el negro le dan menos deleyte de lo que hazen algunas otras colores medianas y mixtas; assi dan menos deleyte al oydo las Consonācias principales, de lo que hazen las otras, que son menos perfetas*. Y assi como *el verde, el colorado, el azul,* y otros semejantes le deleytan mas, y tanto mas le parecen hermosos (porquanto son muy apartados de los principales) que no haze la color que llaman

de

ruan ò pardillo: de las quales la vna es mas cercana al negro, y la otra al blanco: assi el oydo se deleyta mas en las Consonancias, que son mas apartadas de la simplicidad de los sonidos; porquanto son mucho mas hermosas de las que le son mas cercanas. Y casi de la mesma manera se deleyta el oydo de la composicion de los sonidos, que haze la vista de la composicion de los colores. Porque la composicion de los colores ò que no puede ser sin alguna harmonia, ò que tiene con la harmonia alguna conueniencia: porque assi la vna como la otra se compone de cosas diuersas. De adonde podemos dezir, que assi como las dichas Consonancias mayores son mas llenas, que no son las menores; assi las menores son mas hermosas de las mayores: y tāto mas se sientē sonorosas (que suenan mucho) y agradables al oydo, quando son puestas en sus proprios lugares. Para ser capazes de lo dicho, es menester buena inteligencia y mucha atencion: pero porque no todos son actos à entender lo que tienen leydo, por esto ponremos lo contenido con declaracion mas llana, para principiantes.

De los elementos *vnos son consonantes y otros dissonantes*: los consonantes por naturaleza son suaues al oydo. De las Consonancias algunas son mas llenas, y otras menos llenas. *Las mas llenas son Quarta, Quinta, y Octaua:* aduertiendo que destas tres la Quinta es mas llena, que la Quarta ni Octaua, por causa que ocupa mayormente el oydo y deleyta mas; verdad es que la Dozena es mas llena que ella, y la Quarta es mas llena de todas sus menores. *Las menos llenas son Tercera y Sexta*; y son de dos differentes maneras, vnas mas hermosas, y otras menos hermosas. *Consonancias mas llenas.* *Menos llenas*

Las mas hermosas son Tercera y Sexta mayor (de las quales la Sexta es mas llena) y siempre dessean hazerse mayores, passando la Sexta à la Octaua; y la Tercera à la Quinta: son por naturaleza sonorosas, viuas, llenas, varoniles, alegres, con que hazen salir las composiciones llenas de alegria y biueza, y son mas apropriadas para cosas asperas, que no lo son las otras menores. *Las menos hermosas son Tercera y Sexta menor* (y destas, la Tercera es mas llena, que la Sexta.) Estas dessean siempre hazerse menores, llegandose la Sexta à la Quinta, y la Tercera al Vnisonus. Son por naturaleza enfermas, debilitadas, affeminadas, tristes, dolorosas y melindrosas; con que salen las composiciones melanconicas, floxas, lamentables, affanosas, y dolorosas: para cosas de amores y de lastima son apropriadas. *Mas hermosas.* *Menos hermosas.*

Mas las Dissonantes, ò Dissonancias, por naturaleza son asperas y ensufribles al oydo; con todo esto, desta asperidad vnas participan mas, que otras. *Las mas asperas* son Segunda menor, Septima mayor, Tritono, y Quinta falsa por augmentacion. *Las menos asperas* son Segunda mayor, Septima menor, Quarta diminuida y Quinta falsa por diminucion. *Dissonancias mas y menos asperas.*

De como las Dissonancias son muy necessarias para la perfeccion de las Composiciones. Cap. XXVI.

EXperiencia muy cierta y muy aueriguada es, que la Dissonancia no solamente es triste de sentir, mas tambien es de huyr en todo y por todo: que *mas facil cosa es que vno (aunque no sea Musico) sienta la Dissonancia, que conozca la Consonancia*: y que mas se atriste del sonido falso, que no se regozije del perfeto y bueno. Y aunque es verdad que *las Consonancias principalmente son consideradas del Musico, y no las Dissonancias* porquanto con ellas principalmente compone sus Canciones, con todo esto (como dize Plutarco en la vida de M. T. C.) parece que considere tambien aquellas bozes, que son dissonantes; es à sauer aquellos interualos, que no hazen Consonancia; paraque sepa escojer aquellas cosas que le traen comodidad y prouecho, y huya las que poco hazen à su proposito: siendo que aquellos interualos que son dissonantes, engendran malissimo sonido al oydo, y hazen la Composicion aspera y sin ningun genero de suauidad. Esto es, quando el Composidor las quiere poner en obra absolutamente, sin encomendarlas à las Consonancias: pero todas vezes se sirue dellas con los deuidos medios, hazen marauilloso effecto y son muy necessarias para hazer la *La Consonancia principalmente es considerada del Musico, y no la Dissonancia.*

Com-

Composicion de todo punto perfeta y acabada. Que sin duda ninguna hazen la Musica mas deleytosa por la variedad de los interualos, y diuersidad de la vozes; las quales deleytan al oydo. Que *todos los sentidos* (como en otra parte queda dicho) *se recrean, cada vno en su obiecto, con diuersidad*; la qual haze hermosura à la naturaleza: y tambien por la contrariedad, como luego veremos. Y por mayor certificacion: aduiertan q̃ aunq̃ deximos en el principio, que toda Composicion y todo Contrapunto, ò por dezirlo en vna sola palabra, toda Harmonia se compone de Consonancias principalmente; con todo esto por mas gracia y mas hermosura, tambien se vsan segundariamente en ella (digo por accidente) las Dissonancias. Las quales aunque puestas à solas no son aceptas al oydo, con todo esso (siendo que, *Ars supplet defectum naturæ*) quando fueren ordenadas en la manera que regoladamente deuen ser, y conforme las obseruaciones y preceptos que en su lugar dimos, el sentido talmente las sufre, que no solo no le offenden, mas danle mucho plazer.

Cap. 29. que sigue.

Dissonancias porque se vsa en la Musica.

Aristot. Polit. lib. 7.

Saca dellas el Musico dos prouechos, de mas de los otros que son muchos. El primer prouecho es, que con el soccorro dellas, se puede passar con mucha mas comodidad de vna Consonancia à otra. El segundo es, que la Dissonancia haze parecer à la Consonancia (digo à la que luego sigue) mas deleytosa, y con mayor plazer del oydo es comprehendida: assi como despues de las escuras tinieblas, es mas agradable y mas deleytoso à la vista la clara luz; y el dulce despues del amargo, es de mas gusto y mas suaue. Bueluo dezir, que *las Dissonancias hazen este effecto, que hazen sonar mejor à las Consonancias, assi perfetas como imperfetas, acompañandose con ellas*; y añadenles mas hermosura, por causa de la mucha desaproporcionalidad, que ay entre ellas. Digo que acontece esto, porque *todo contrario mayormente se descubre, y hazese al sentido mas claro y mas suaue, por la comparacion de su opuesto:* y esto por aprobacion del Philosopho, el qual en el 3. de la Rethor. dize: *Opposita iuxta se posita, magis elucescunt:* y en el prim. de los Elencos dize: *Cõtraria iuxta se posita, maiora & minora, meliora & peiora apparent.* Y assi es conclusion philosophica, que *tanto mas es vna cosa buena, quanto mas mala es su contraria.* Que assi como los pintores paraque vnas cosas parezcan mas claras y resplandecientes, ponen junto y cerca dellas otras sombrias y escuras: assi los Composidores, para que las Consonancias salgan mas suaues y mas hermosas y dulces, ponen junto dellas las Dissonancias; las quales con su natural aspereza y fealdad, vienen à descubrir mas acabadamente el harmonioso y dulce sonido de las Consonancias: y juntamente vienen à hermosear mas la Composicion, por la variedad de los interualos; y por la diuersidad de las Consonancias, diuersamente ordenadas. Son pues estas dos Especies (Consonancia y Dissonancia) en su processo, como dos mugeres juntas, vna hermosa y otra fea: porque respecto de la fea, la hermosa queda muy dilucidada, y la fea muy mas afeada. *Por donde los antiguos Musicos juzgaron que en las Cõposiciones tuuiessen lugar, no tã solamente las Consonancias, que llaman perfetas y las que nombran imperfetas, mas las Dissonancias tambien.* Que conocieron que con mas lindeza, mas gracia, y mas gala podian salir assi, de lo que ouieran hecho no las tiniendo: estandoque si fuessen compuestas solamente de Consonancias, con todo que hiziessen vn hermoso oyr, y dellas saliessen buenos effectos, todauia tendrian las tales Composiciones casi del imperfeto: por quanto faltaran de vna lindeza, y de vna principal gracia, que nace destas y otras semejantes cosas. Concluyremos pues que *la Musica pratica consta de Consonancias y Dissonancias:* de Consonancias, como de principios intrinsecos y essenciales: y de Dissonancias, como de accidentes que dan perfeccion à la Musica. Y porque (como dize el Philosopho) *dos contrarios pertenecen à vna mesma ciencia;* por esto las Consonancias y Dissonancias (que son contrarias) pertenecen à la misma ciencia de la Musica: por quanto las Dissonancias se ponen en concierto para que las Consonancias salgan mas hermosas, y mas harmoniosas.

Prouechos principales de la Dissonan.

Porque las Consonan. parecen mejores siendo acompañadas con las Dissonan.

Elen. Cap. 12.

Comparac.

Son como dos mugeres acompañadas, vna hermosa y otra fea.

Dos contrarios pertenecen à vna mesma ciencia.

De como se pongan las Dissonancias en Compostura, se dixo en el xj. Lib. deste tractado.

Que

Que comiencen las Composiciones y Contrapuntos en Consonancia perfeta. Cap. XXVII.
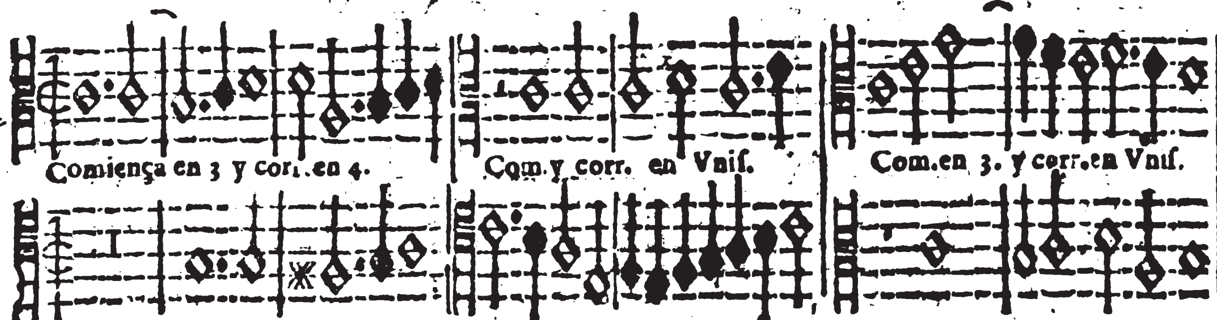
QVisieron los Musicos antiguos (lo qual assimesmo es obseruado de los modernos) que en dar principio à los Contrapuntos y à las Composiciones musicales, *se huuiesse à poner vna de las Consonancias perfetas*; es à saver el Vnisonus, ò la Quinta, ò la Octaua, ò vna de sus compuestas. *La qual regla, no quisieron fuesse tanto necessaria, que auezes no se pudiesse començar por vna imperfeta, particularmente por Tercera mayor:* pues no es tan necessaria la perfeccion en el principio, como lo es en el fin de las cosas: lo qual affirma Gaforo diziendo: . . . . *Verum hoc mandatum, non necessarium est, sed arbitrarium: namque perfectionem in cunctis rebus, non principijs sed terminationibus attribuunt.* No deuemos pero entender esta regla assi secamente: porque quando la parte del Contrapunto ò Composicion començare à cantar juntamente con la parte del subiecto, entonces se podrà començar con vna perfeta: mas quando por mayor gracia y lindeza del Contrapunto, y tambien por mas comodidad, hiziessen los Musicos que las partes no començassen à cantar juntamente, si no la vna empues de otra en Fuga, entonces podran començar con qual Consonancia ellos quisieren, sea perfeta ò imperfeta; porque entreuienen las pausas en vna de las partes. Pero aduiertan se ha de obseruar, que los principios de la vna y otra parte, tengan entre dellos la relacion de las dichas Consonancias perfetas, y de Quarta tambien. Y esso no serà hecho fuera de razon, porque se viene à començar sobre las cuerdas extremas, ò sobre las medianas de los Tonos, sobre las quales es fundada la Composicion; que son sus cuerdas naturales ò essenciales, como somos por ver en otra parte. Quando pues queremos començar algun Contrapunto en Fuga ò en Imitacion, podremos começarle por vna de las Conf. perf. ò imperfetas, ò por Quarta. No porque las partes comiencen à cantar por esta voz, mas dizen por Quarta, respecto al principio del subiecto con la parte del Contrapunto, como aqui en el primero exemplo. Adonde se vee que la parte alta comiença en Csolfaut, y la baxa en Gsolreut; y son distantes por Quarta, respecto al principio de la vna y otra parte: y osseruamos la dicha regla de començar à cantar las partes en Tercera mayor: que (bien mirado) la vna comiença en bfa ♮ mi, y la otra en Gsolreut. De mas de lo dicho, pueden examinar estos exemplos, los quales corresponden diuersamente.
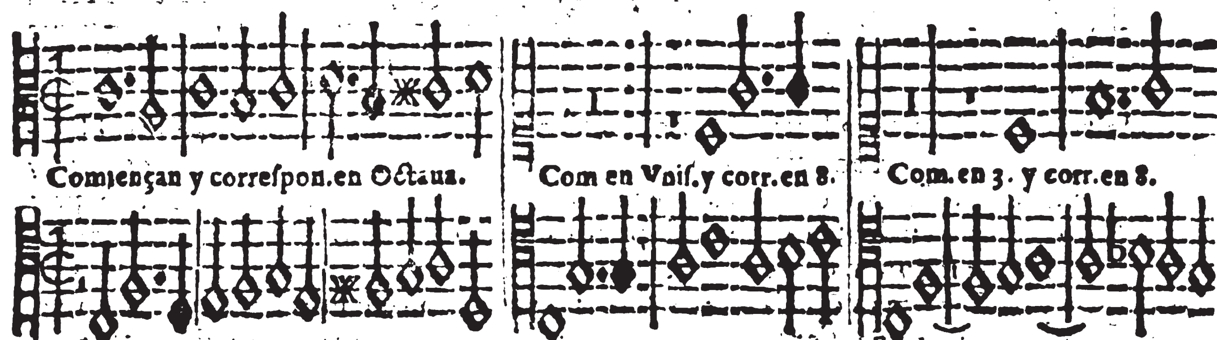
Cap. 3. de Contrap.

Declaracion desta regla.

Auiso.

Prin. por 4. y canta por 3.





Comiença en 4. y corresponde en 8. Com. en 5. y corr. en 8. Com. en 6 y corr. en 8.

Lo mesmo se deue entender comencando en las demas Consonancias, compuestas y decompuestas; porquanto la regla es general, y no particular. Aduertiendo que el començar en correspondencia dissonante de Segunda y Septima, &c. como somos por ver en otra parte, es vso de modernos, para Madrigales, Canciones, y otras obras profanas y à lo humano.

Quando sea licito hazer principiar las partes de medio en dissonante relacion. Cap. XXVIII.

ASsi mesmo se deue aduertir, como cosa de mucha importancia, de ordenar en las Composiciones à mas vozes de tal manera las partes, que sus principios correspondan entre ellos harmonicamente, haziendo relacion por vna de las Consonancias, perfetas ò imperfetas, como dicho es: de manera que *querendo cantarlas, al dar de las vozes, no se sienta dissonancia ninguna*. Y esto, porque no solamente causa fastidio à los que cantar quieren, mas auezes es causa de hazellos errar, tomando vna voz por otra: mayormente quando los Cantores no son seguros, ni muy firmes. Aduertiendo que aunque es licito poner el principio de dos partes, que sean distantes la vna de la otra por Quarta, à las quales las demas correspondan por Octaua; *no por esto es de alabar que dos partes sean distantes en sus principios de la parte del subiecto principal, la vna por Quarta y la otra por Quinta:* porque en semejante occasion estas dos partes *vendrian ser distantes por Segunda*; y al tomar de las vozes harian dissonancia, como en este exemplo à 4. vozes se puede conocer.

Corresp. en segunda se de vedo

Principio feo y desentonado.

Tiple.

Alto en 2. con el Ten.

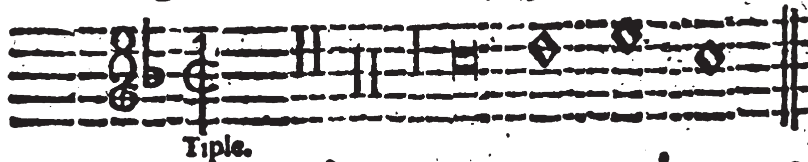
Tenor en 2. con el Alto.

Baxo.

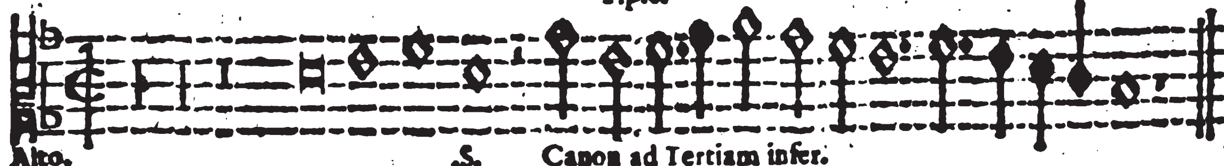
Y aunque tal aduertencia sea buena (como lo es) todauia no es necessario, quãdo el subiecto principal de la Composicion fuesse compuesto con tal artificio, *que dos partes cantassen en Canon*, siendo distantes la vna por Quinta y la otra por Quarta; ò por otros dissonantes interualos; como ver se puede en este exemplo que se sigue: adonde veran que el Tenor segundo corresponde en Sexta con el Baxo, en Segunda con el Tenor primero, y en Septima cõ el Tiple: y semejãte principio se sufre, porque canta en Canon por distancia de vna Tercera menor, sobre del Contralto; que si la parte no fuera ligada con tal obligacion, semejante principio no se comportara.

Tiple

El Tenor segundo comiença su imitacion en 6. con el Baxo, en 2. con el Ten pr. en 3. con el Alto; y en Septima cõ el Tiple.



Tiple.

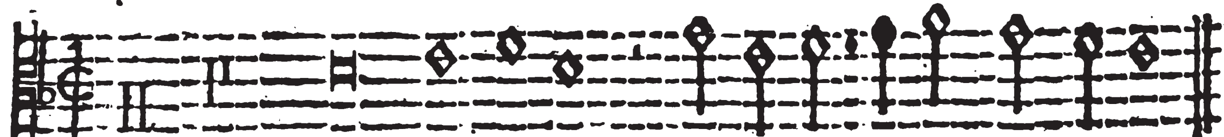


Alto. .S. Canon ad Tertiam infer.



Tenor primero.

Tenor 2. con dissonante principio, y se cõpuerta por ser Resolucion de Canon.



Resolucion. Tenor segundo con dissonante principio, y se sufre por causa del Canon.



Muy bien aduierto, que *fuera de la obligacion del Canon, vsò vn semejante principio Prenestina* en el Mot. que comierça: *Parce mihi domine*; que anda impresso entre los Mot. del quinto Lib. à 5. vozes. Y es que el Tiple corresponde con su primera nota en quarta con el Contralto y Quinta parte, en septima con el Tenor, y en onzena con el Baxo. Y puedese sufrir por causa de la palabra: la qual parece apetezca vn semejante principio, y con el cantar la letra, parece casi que pida perdon el autor de la licencia que tiene tomada, en hazer contra las buenas reglas, diziendo al que professa Musica: *Parce mihi domine*, si hago contra el Arte. Concluyo pues que *por ocasion de la letra, y por obligacion de Canon*, es permitido el començar con vna parte dissonante que corresponda en Segunda, en Septima, en Nouena, &c. con las otras partes; *eceptuando empero la primera y segunda parte, las quales siempre han de començar en Tono*. Mas fuera desto, conuiene vsamos diligencia que las partes correspondan en Consonancia perfeta ò imperfeta, y en distancia de Quinta; como se puede conocer de los exemplos que van puestos en el Libro xvj. començando desde el Cap. 24. adelante. Finalmente aduiertan que aunque se principien los cantos por Segunda y Septima, y por qualquiera otra dissonante, no por esso se deuen començar por relacion de Tritono, ni de Semidiapente, como tienen hecho algunos mas modernos; siendo que estas dissonancias, no tienen sus formas contenidas entre los numeros harmonicos, como aquellas.

Licencia vsada de Prenestina.

Quando se permite començar vna parte de medio en correspondencia dissonante.

Demasiada licencia de algunos modernos.

La causa y razon, porque no se pueden vsar dos Especies perfetas immediatamente vna tras otra, que sean de vn mesmo Genero. Cap. XXIX.

EN muchos lugares desta presente obra, particularmente en el xiiij. Cap. del Contrapunto, y en el segundo de la Compostura, diuersas vezes tenemos dicho que *de las Consonancias perfetas no se pueden dar dos (menos tres) immediatamente vna tras otra, siendo de vna mesma Especie: y que de las imperfetas, se pueden dar todas quantas quisiere el Compositor, ò el Contrapuntante*. Empero, nunca auiendo dicho la razon y causa desta prohibicion, bien es que agora la digamos, afin que el diligente

Fol. 378. y à 609.

Lector quede mas satisfecho de su lectura. Digo pues que la causa porque no se pueden dar dos Especies perfetas juntas vna tras otra, que sean de vna mesma Especie, y quando son imperfetas, se pueden dar quantas quisieren; es porque *las imperfetas son variadas y differentes; y las perfetas de vna mesma Especie*, no son ni variadas ni diuersas; si no que semejantes son vnas con otras: y ansi en la Compostura no auria variedad de Consonancias, lleuando vn mesmo sonido las vozes. Lo qual es contra la diffinicion de lo que es Contrapunto ò Musica, que es *variedad y diuersidad de Consonancias*, como en su lugar se dixo. La qual diuersidad y variedad, no hazen las Consonancias perfetas, que son de vna mesma Especie, *pues no se pueden diuidir en mayores y menores*. Es tambien de notar acerca de los casos particulares en que podemos considerar las Consonancias, que aunque sean simples perfetas, pueden ser dissonantes. Cierto es que si ponen vna Octaua tras otra, ò vna Quinta despues de otra, q̃ el oydo artizado no lo sufre, luego en tal caso, qualquiera dellas es dissonancia, y mayormente la Octaua. Prueuase facilmente por la diffinicion de la Dissonancia, la qual dize: *Dissonantia est dura collisio, atque aspera vocis permixtio*. El golpe que da vna Octaua en post de otra, es golpe desabrido al oydo artizado, luego en tal caso la Octaua es dissonancia. Prueuase tambien assi: *Miel sobre miel, no es tan acepto como differenciar el manjar*. Queda pues de aqui, que ni Vnisonus, ni Octaua, ni Quinta, ni sus compuestas no se den vna tras otra. A semejante obseruacion y à tal regla nos combidan los Numeros y las Proporciones: porque entre ellos, no se halla en la orden natural dos Proporciones ò Numeros, el vno imediatamente en pos de otro, que sean semejantes; assi como en vn progresso semejante 1, 1, 1. ò assi 2, 2, 2. ò desta otra manera 4, 4, 4. y otros tales: que serian la forma de dos Vnisonus. Ni tampoco hallamos vn tal progresso 1, 2, 4: en el qual se contienen las formas de dos Octauas seguidas. Ni menos se halla vn tal orden 4, 6, 9: que contienen la forma de dos Quintas continuadas. *Digo otra vez, que quanto mas variedad y diuersidad ay de Consonancias, es tanto mas perfecta la Musica, y tanto mayor gracia ay en ella*. Esto se ve claramente en las cosas assi naturales como artificiales, que quando mas variedad ay en ellas, tanto mas gracia y perfeccion tienen; y por consiguiente, deleytan mas y dan mayor contentamiento: como lo vemos en vna yerua, y en vna pintura, adornada de diuersos colores; que la variedad de los colores causan en ellas mas gracia y mas perfeccion: y por consiguiente (como dicho es) deleytan mas, y dan mayor contentamiento. Que cosa sabida es, que *todos los sentidos se recrean, cada vno en su obiecto, con la diuersidad: à la vista*, recrea la diuersidad de las colores; *al gusto*, la diuersidad de los manjares: *y al oydo*, la diuersidad de las Consonancias. La diuersidad no solamente en la Musica, mas aun en todas las cosas que ay en el cielo y en la tierra, causa grande hermosura y perficion. A los cielos illustra y adorna el ser tantos, y el estar llenos de muchos y differentes Planetas, de tal suerte ordenados de la diuina Sabiduria, que con tener particulares fines, se gouiernan todos ellos con el mouimiento del primer cielo (guia y caudillo suyo) y van al paradero que el tiene. A la tierra hermosea tanta variedad de cosas como en ella ay, sin atropellarse, ni hazerse estoruo alguno. Admiranse los Philosophos que quatro elementos tan enemigos y contrarios entre si, sean tan necessarios para la produccion de todo quanto ay en la tierra, y entren en la compostura de todo ello. Digo que es tan preciada la variedad en todas las cosas, que *con ser Dios vno y simplicissimo, no carece desta variedad*; pues vemos que poniendo los ojos en el, se descubre todo quanto ay en el cielo y en la tierra, y quanto el hombre puede dessear, y aun queda por entender vna infinita perfecciõ de infinito gusto y regalo. Por tantas razones pues (boluiendo à nuestro proposito) concluyremos, que de ninguna manera deuemos hazer contra la regla sobredicha poniendo dos Consonãcias perfetas vna empues de otra, de la manera que, à sido arriua declarado; mas *deuemos procurar de variar siempre los sonidos, las Consonancias, los acompañamientos, los mouimientos, y los interualos*: y por tal causa, de la variedad destas cosas, venremos à hazer vna perfeta harmonia. Y no hauemos de mirar, que algunos ayan querido hazer lo contrario, antes por mucho presumir, que por razon que ayan tenido, como facilmente conocer se puede de las mesmas Composiciones.

Quando las Consonancias perfetas son dissonantes.

Prueua natural.

La perfection de la Musica consiste en la variedad de las consonancias.

Todo sentido se deleyta con diuersidad y variedad.

El cielo, porque es hermoso.

La tierra, porque es hermosa.

Conclusion.

Aunque sea buena, y de todos aprobada, la regla que se diò en el Cap.7. del xj. Libro (y como notamos arriba) de dar imediatamente vna tras otra quantas Consonancias imperfetas quisieren, con todo esto dan por consejo à los que quisieren componer con mayor elegancia, que no den muchas Terceras ni Sextas arreo; si no que mezclen las Terceras con las Sextas, poniendo vna Tercera con vna Sexta, ò dos Terceras con dos Sextas, ò quando mucho, tres Terceras con tres Sextas. Mas, para imitar en todo à los buenos Composidores, obseruaremos que si la Tercera fuere menor, que la Sexta sea mayor, y al contrario; si la Tercera es mayor, que la Sexta sea menor. Y esto se deue entender, quãdo las parte hazen mouimiento en el graue ò en el agudo: que quando la vna dellas no hiziesse mouimiento ninguno, entonces la tal regla no se puede obseruar, sin desuiarse de otras reglas. Lo mesmo quando fueren dos Terceras ò dos Sextas arreo, hazer que la vna sea mayor y la otra menor; y no entrambas de vna mesma cantidad: y mejor serà procediendo gradatin. No se da esta regla para atar las manos al Componedor que no ponga muchas Terceras y muchas Sextas arreo, porque auezes es necessario ponerlas: si no paraque se entienda, que mezclarlas es lo mejor, y lo que suena biẽ à los oydos. La razon es, que quanto mas differencia de Consonancias lleua la Musica, es tanto mas perfeta; y por consiguiente da mas contentamiento à los oydos. Añadiremos à lo dicho, que no siendo licito poner dos perfetas ni dos imperfetas de la manera que deximos, en vna obra elegante y polida, que tampoco se deuerian poner dos Quartas inmediatamente vna tras otra, assi como no se ponen dos Quintas: y caso que forçosamente se hayan de vsar, alomenos aduiertan no sea entre las dos partes extremas, si no entre las de medio: es asauer entre los Tenores y Altos; y no entre los Tiples y Baxos.

Fol 611.

Zarl. en la 3. part. de sus Inst. Harm. Cap. 28.

Nota.

No poner dos Quartas.

De que manera, y quando, se puedan vsar dos Quintas arreo: siendo la vna consonante, y la otra dissonante. Cap. XXX.

OTros ay de no tan gruessa conciencia, los quales tienen escrupulo cometer semejantes errores, pero alarganse despues vn tantico mas en otro particular; *diziendo poderse vsar dos Quintas imediatas, siendo vna falsa y otra perfeta;* porquanto la Quinta perfeta, excede en cantidad à la falsa de vn Semitono incantable. Y dan por razon, que estas dos Quintas tienen variedad y diuersidad, por ser la vna mayor y la otra menor: la vna perfeta y la otra imperfeta; la vna consonante y la otra dissonante. Cerca lo qual respondo, que aunque es muchissima verdad que auezes se hallã en algunos autores las sobredichas Quintas (pero en Clausula solamente) con todo esto dezimos ser lo mejor, y lo mas seguro el no vsarlas; porquanto *la Quinta menor; como sea Fa contra Mi, es dissonante y falsa:* y siendo tal, necessariamente ha de offender los oydos. Esto es al contrario en las imperfetas, porque dando dos Consonancias imperfetas vna tras otra; aunque la vna sea menor, no por esso es dissonancia, como lo es la Quinta menor. El quererlas vsar de salto, no ay que dudar, que hazeran muy triste effeto, y por tanto se deuen dexar del todo: mas *siendo de grado y seguidas, parece auezes se puedan sufrir en Clausula, como aqui: y fuera de Clausula, por obligacion de Canon.* *Exemplo de las dos Quintas seguidas.*

Respuesta.

Nota.



Dos Quintas seguidas: y se sufren.

Esta manera pues de dar dos Quintas arreo, es la que dize Tristano de Syluas que auezes se pueden vsar; y esto sabemos porquanto relata Bartolome Rami, en el prim. de su Contrap. y lo mesmo se ve vsado en aquella tan antigua Cancion Francesa, *Soys emprantis:* y en vn Mot. que dize; *Infirmitatem nostram, de Verdelot.* Yo tambien el año de 1592, hallandome en Caller, Ciudad principal de la Ysla de Cerdeña, à peticion del

Rami, escrit. Español.

Nota, primero la perfecta y luego la imperf. y entre las partes de medio

del Señor Antonio Loch, Maestro de Capilla de la Yglesia mayor, hize lo mesmo en vn Cantollano à quatro bozes, que es el del Ver. de Quaresma, que se canta los Miercoles y Viernes à la Missa, que dize: *Adiuua nos Deus &c.* Verdad es que todas las quatro partes eran à Cantollano, que venian à ser todos los puntos del valor de vna Semibreue. Mas, puse primero la Quinta perfeta, y luego seguidamente la imperfeta; la qual saluè cō la Tercera mayor; y demas estauā ordenadas entre las partes de medio.

Otros exemp. de dos Quintas seguidas, y buenos. son para las dichas occasiones.



Que por dezir verdad, *en las partes extremas, y no siendo puestas de grado, y la falsa no siendo ordenada despues de la perfeta, y sin la saluacion de la Tercera mayor, yo no la ouiera sufrido;* y esto por la sospecha de alguna mala relacion. Concluyremos pues en esta manera diziendo: Que el querer vsar las dichas dos Quintas de salto, no conuiene por el triste effecto, y por la dissonante entonacion que vienen à hazer, y por tanto del todo se han de dexar. Mas siendo puestas de grado y seguidas, compellido de la necessidad, podra vsarlas el Composidor *en occasion de Canon y de Clausula*, que en tal caso serà escusado. Pero sin contradicion ninguna se podran poner en obra de la manera que estan puestas en el segundo exemplo, guardando empero la mesma regla en todo y por todo con que ay estan puestas y ordenadas. Que es, que canten de grado y à quatro vozes, que se ponga primo la consonante, y luego la dissonante, la qual imediatamente se deue encubrir con Tercera mayor. Ponganlas, digo, en esta manera, y gustaran dellas; no obstante Franquino en el ter. de su Mus. prat. deuede generalmente el vsar dellas: y esto porquanto en su tiempo, el Arte no auia aun hallado el modo de suplir al deffecto natural de la dicha Quinta. La mesma prohibicion haze Pedro Aron en su Toscanello, al Cap. xiiij. del segun. Lib. à plan. 19. casi en fin.

Conclusion.

Condiciones que han de tener las dos Quintas para ser bien ordenadas.

Escritores de contrario parecer.

De las Relaciones dissonantes, y falsas. Cap. XXXI.

Nota en que consisten las Relaciones falsas.

ANtes que vamos mas adelante, quiero declarar, quando las partes hazen Relacion harmonica entre dellas, y quando no. Adonde se deue saber, que *tanto es dezir, que las partes de la Composicion, tengan entre dellas Relacion harmonica, quanto es dezir, que las dichas partes esten apartadas la vna de la otra, por distancia de vna Octaua ò de vna Quinta falsa, ò de Tritono; ò de otros semejantes interualos.* No digo yo (nota bien) que tal Relacion se halle entre dos vozes resonantes por el graue ò por el agudo; si no que se halla entre quatro Figuras, contenidas entre dos partes. Porquanto *entre las Figuras de la linea recta, seran buenas y consonantes; mas las de la linea trauessal, seran dissonantes y malas.*

De como se conocen los passos, quando son de relacion harmonica.

Para saber de verdadera ciencia quando quatro notas entre dellas hagan harmonica Relacion, tenersehа esta orden. *Consideren si las partes se pueden mudar entre dellas, passando vna parte, desde su primera Figura, à la segunda de la otra parte, con interualo proporcionado; contenido en el Genero Diatonico.* Es asauer, quando desde vna voz de la parte graue, se puede subir à la siguiente de la parte aguda por espacio legitimo: digo legitimo, enquanto al vso de las Especies puestas en Compostura, y no en quanto à la parte del Cantante. Y assi, *aunque auezes las partes hagan Relacion de Segunda, Quarta, Septima, Nouena, y de Onzena &c. se ha de entender que hazen buena Relacion, por ser distancias del dicho Genero, aunque de Especies dissonantes.* Verdad es, que quanto mas fueren consonantes, que tanto mas la Musica saldrà afinada y harmoniosa. Mas para conocer quando las dichas notas ò puntos no hazen Relacion Diathonica, si no Chromatica: hallaran que no se pueden mudar si no con grandissima difficultad, y fealdad; pues por lo menos vna parte procederà con interualo enharmonico, dissonante, y falso.

Para conocer quādo no son de relacion harmonica.

Exemplos principales de los passos de falsa Relacion.

Vnisonus aument. | Vnison. dimin. | Tritonos. | Quintas fal. | Octa. dimin. | Octa aum. — *Relaciones.*

En Contrapunto son Terceras. | 5 y 6. 6 y 6. 3 y 3. 6 y 3. | 6. y 6. x y x | x y x. x y vj. — *Consonancias*

Afin se conozcan mas facilmente estas Relaciones, quise puntar las Figuras con diuersas colores: pues para la Relacion, se ha de considerar la blanca con la blanca, y la negra con la negra: aduertiendo que de las quatro, basta que las dos hagan el effecto de la falsa Relacion; verdad es que si se hiziera con ambas lineas trsuessales, que fuera peor. Poner particular exemplo de las Relaciones Diathonicas, no es necessario, pues (sin la regla que se diò para conocerlas) basta dezir generalmente, que casi todas seran tales, mientras no sean de las contenidas en el exemplo arriba puesto.

Ojo.

La sobredicha regla de las Relaciones es muy necessaria para ordenar vna elegante y muy noble Composicion. Que *la perfeccion de la Harmonia, no consiste solamente en la suauidad y variedad de las Consonancias; mas juntamente tambien en la variedad y suauidad de los mouimientos.* Vsaremos pues particular diligencia de huyr tales Relaciones en las Cõposiciones à dos; y quando cantan en monodia dos partes solas de qualquiera Composicion; porque causa grandissimo fastidio à los oydos bien artizados. Y alli se oyen manifestamente, porque solo ay aquella Harmonia, que llaman *Impropria:* en la qual se sienten solas dos vozes, que cantan sin intermedio de otro sonido; y por esta causa son mayormente apercebidas del sentido, que no son tres, ò quatro, ò mas partes; porquanto entonces ay aquella otra manera de Harmonia, llamada *Harmonia propria:* en la qual se siente vn cuerpo todo lleno de Consonancias y de sonoridad, por tener los sonidos extremos partidos, y demediados con otros sonidos. Bien es verdad, que en las obras de tres, quatro, y mas vozes es impossible poderse guardar, de no caer en semejantes embaraços: adonde forçados de la necessidad, se dexan passar; assi como quando conoce el Componedor que las partes de su Composicion no pueden cantar comodamente y con gracia, ò quando quiere hazer vna Fuga ò Canon. Y por tanto concluyo, que en semejante occasion las Relaciones Diathonicas y naturales del Toño, se conceden: solo se han de huyr las Chromaticas y accidentales; que es quando en medio del canto, por transito, en vna parte se señala alguna cuerda con vna destas tres ♮ ✳ b señales.

En los Duos particularm. se ha de tener cuenta con las relaciones falsas y disson.

Harmonia impropria, que sea.

En las Composiciones à tres y à mas vozes se terna cuenta alomenos con las relaciones falsas accidentales.

De que manera puedan subir ò baxar juntamente dos partes, de vna perfeta à otra: y sumario de vnos passos muy ruynes, para nunca seruirse dellos. Cap. XXXII.

AVnque los eccelentes Musicos persuaden à la obseruacion de la regla, que diximos en el Cap. 8. del Lib. xj. à plan. 611. es asauer, que despues de vna Consonancia perfecta, se ponga vna imperfeta, y despues de vna imperfeta, vna perfeta, no por esso es de creer que sea tan forçosa, que auezes no se pueda hazer lo contrario. Porque seria vn querer atar de pies y manos al Musico, casi sin proposito; y quitarle el modo de proceder con gracia, y juntamente el vso del cantar con harmonia. Que quando fuera necessario el obseruar siempre la sobredicha regla, sin duda no pudiera vsar despues el proceder por Fuga ò Imitacion; lo qual es muy alabado, y de mucho primor.

Ojo.

Pero
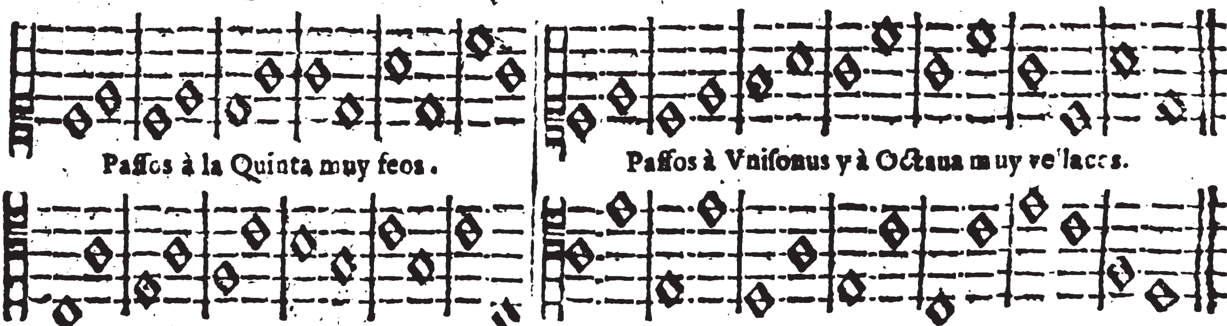
Primeramente aduierto, que sin condicion ninguna se pueden vsar los passos, que van puestos en el Libro xj, etiam que passen desde vna Consonancia perfeta à otra perfeta, alçando ò abaxando juntamente con ambas partes, como es el quarto exemp. que esta a plan. 629, el prim. y segundo à plan. 630: y el quarto à plan. 636. Adonde veran que vna parte se mueue con mouimiento seguido, que es gradatin; y la otra con salto de Quinta: y auezes de Tercera menor, y de Sexta.

Aduierta assimesmo se permite, que de la Consonancia imperfeta que sea de menor proporcion, se passe à la Octaua, todas vezes que las partes suban ò baxen juntamente: pero con condicion, que vna parte haga el mouimiento seguido, que sea de Semitono; que siendo de Tono, no se permite, assi.



Mas porque oyendia no son consideradas puntualmente estas, ni las demas obseruaciones de algunos Praticos modernos, porquanto vemos que ponen en obra passos de otra manera; sin tener particular aduertencia dellos, y sin someterse à tantas leyes, ni à tan subtiles reglas; haziendo todo lo que hazen à caso y en sueño. Pero alomenos aduiertan los que son enemigos de tantas gracias y elegancias, que no es licito en ninguna manera, poner en Compostura estos passos, adonde ambas partes suben y baxan juntamente à Consonancia perfeta con salto de Tercera mayor, de Quarta, de Quinta, de Sexta, y de Octaua.

Los modernos son amigos de hazerse Maestros en quatro dias; y enemigos de tantas leyes y tantas reglas.

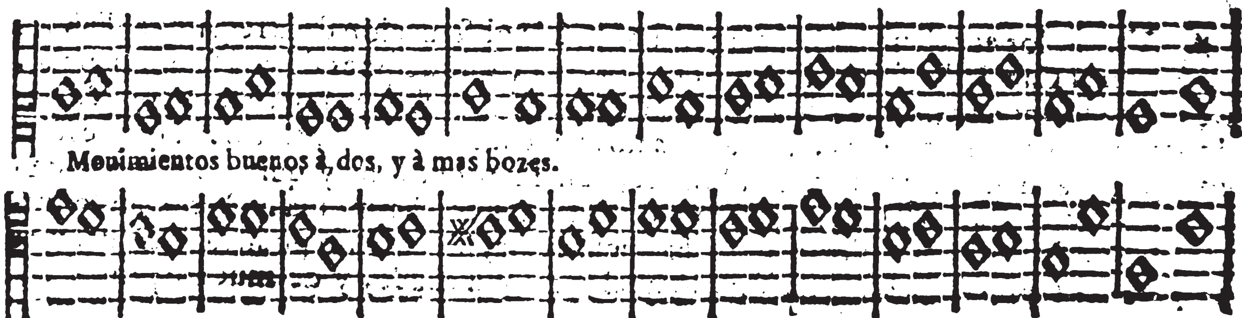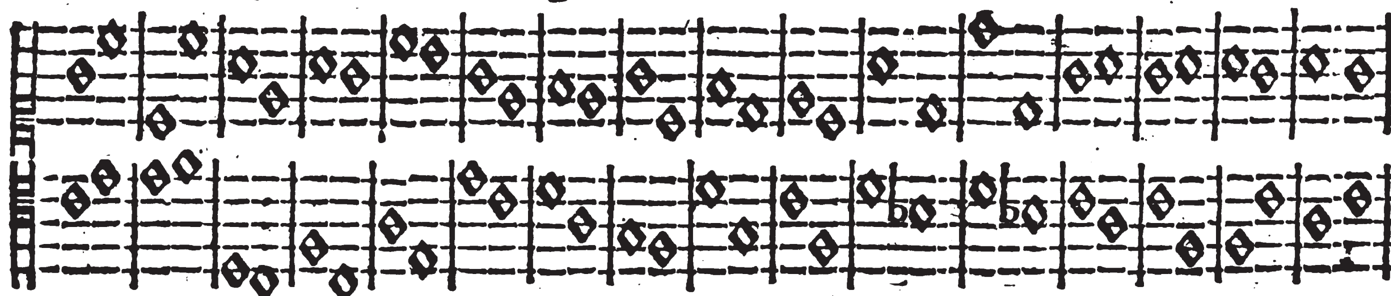


Miren bien estos exemplos, no para vsarlos, si no para dexarlos: y à su imitacion dellos hauemos de imaginar los de mas.
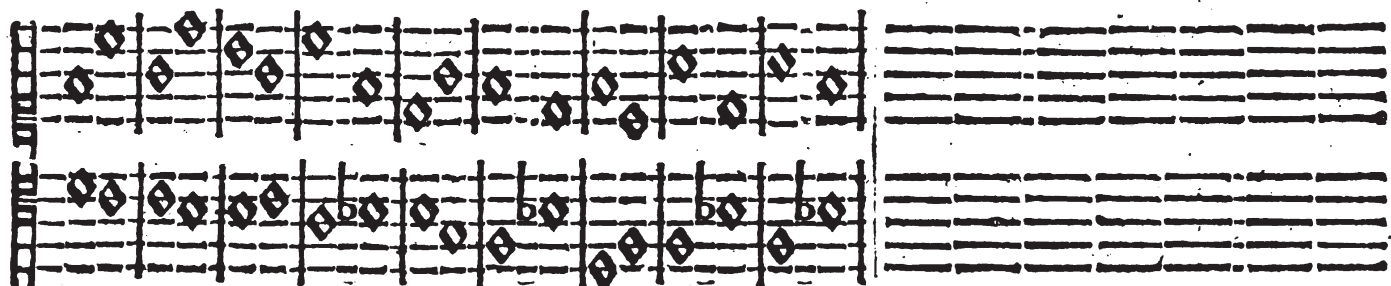
Descripcion de diuersos mouimientos, para ver de presto quales sean buenos à Dos, quales à Tres, y quales à mas vozes. Cap. XXXIII.

Porque auezes acontece poner en vna Composicion de à dos vozes algunos mouimientos, que no seran buenos ni à proposito para semejante Compostura, aunque à tres y mas vozes seran à proposito: pero paraque facilmente se pueda tener conocimiento dellos, y depresto se pueda saber quales son buenos à dos, quales à tres, y quales à quatro &c. se ponen aqui apartados por orden, con particulares demostraciones; pero sin contradezir à los exemplos contenidos en el Libro Onzeno.
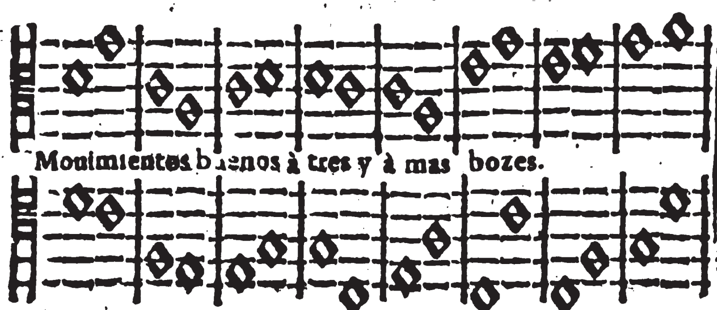
Zarl ter. par. Tigr. libr 2. cap. 21.
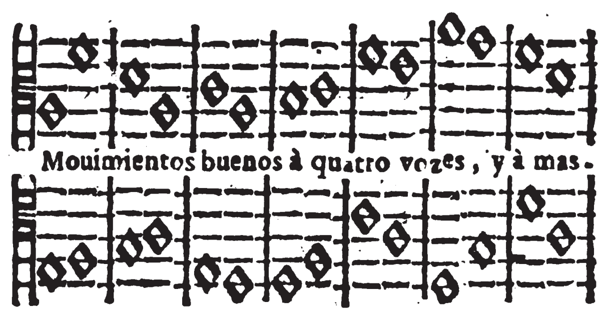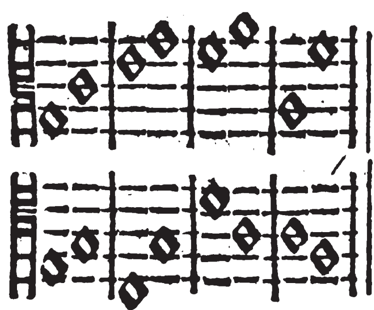






2


Mouimientos buenos à tres y à mas bozes.
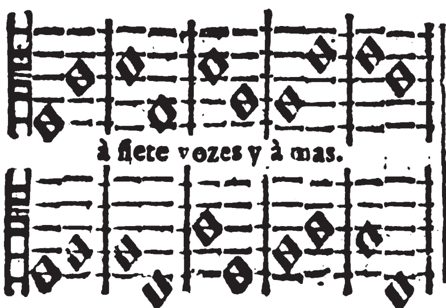

Mouimientos buenos à quatro vozes, y à mas.
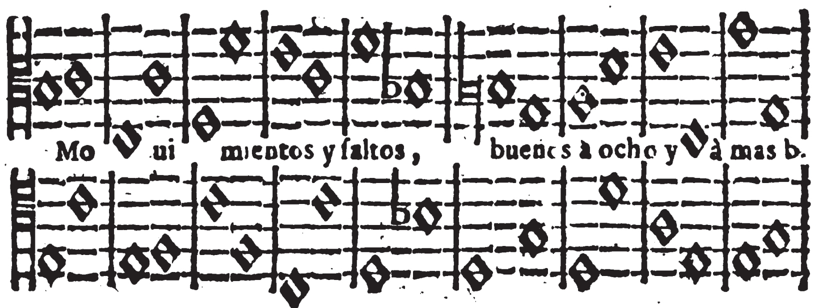


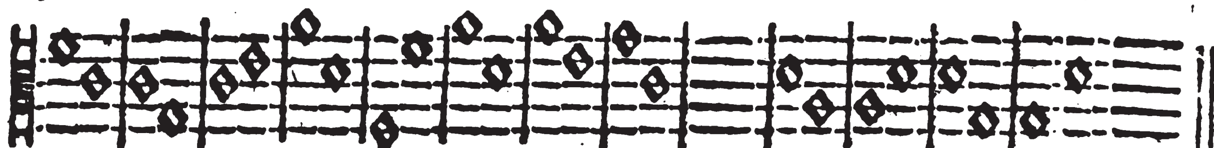

Mouimientos y saltos, buenos à cinco y à mas vozes.


Mouimientos y saltos buenos à seys y à mas bozes.

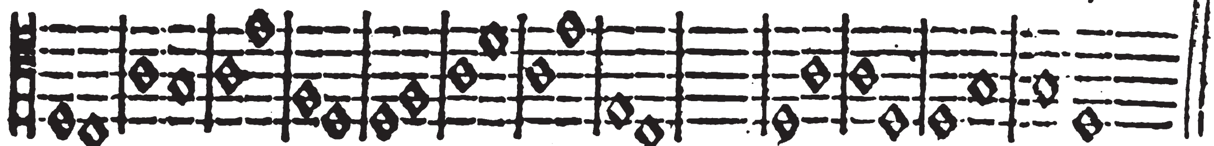

Mouimientos y saltos buenos


à siete vozes y à mas.


Mouimientos y saltos, buenos à ocho y à mas b.



A dos Choros entre los Bax. son muy vsad.



Lo mesmo serà entre otras differentes posiciones; que estos pocos exemplos se han puestos en particular, paraque por ellos se venga en conocimiẽto de todos los demas, que se pueden hazer. Y aduiertan que generalmente *estos passos, todos son buenos vsandolos entre las partes de medio; mas no todos se permiten entre las partes extremas*; es asauer, entre la parte mas graue y las mas aguda, porquanto estas dos partes son muy descubiertas, y mas conocidas que las otras. Aduiertan tambien à obseruar los mouimientos puntualmente, afin no hagan error pensando q̃ baste considerar (digamos por exemplo) que vna parte salte con salto de Tercera, y la otra de Quarta &c. porquanto se deue aduertir, si aquella Tercera es mayor ò menor; que siendo menor, sera bueno à vna cantidad de vozes, y siendo mayor à otra cantidad, &c. como se puede conocer de estos passos, que en estos tres exemplos vemos.

Saltar desde Sexta à Vnisonus, bueno à 3, y à 4 bozes pero à differencia, como aqui se vee. à tres. à cinco

Desde Vnisonus à Octaua, bueno à 4 à 5, y à 7. vozes; pero à differencia como aqui se pratica. A 4. à 5. à 7.

Mas saltando desde Octaua à Vnisonus, no es bueno à 5, ni à 7, si no à ocho bozes.

Vemos que passando desde Sexta à Vnisonus con ambas partes de salto, es bueno à tres vozes, y à cinco vozes: pero à differencia, que *saltando la parte aguda con interualo de Tercera menor, es bueno à tres y à mas vozes: mas saltando con Tercera mayor, no es bueno à tres ni à quatro, si no solo à cinco y à mas vozes*. Lo mesmo vemos que saltando con ambas partes desde Vnisonus à Octaua, es bueno à cinco, y es bueno à siete vozes: pero à differencia, que *quãdo la parte alta sube por Quinta, es bueno à cinco; y à siete quando que alza por Quarta*: mas mouiendose desde Octaua à Vnisonus (que es al contrario) no es bueno ni à cinco ni à siete, si no solamente à ocho vozes. De modo que particularmente hauemos de obseruar como, y de que manera esten puntados los exemplos de arriba: y à imitacion dellos, formaremos otros en differentes posiciones, y en diuersos Signos. Fuera cosa muy prolixa el querer poner vn exemplo particular de todos los mouimientos, que las partes del Contrapunto pueden hazer; y de vno en vno querer dar la razon particular, mas empero lo puesto sea à suficiencia, porquanto de lo que queda declarado aqui y en el Onzeno libro, el Lector que es discreto y de juyzio, puede tener vna regla general para conocer los passages buenos, y el modo de vsarlos.

En esto no piensan nada los Compositores [illegible] les ò dozenales; cayga la boz sobre Consonancia, y venga como quisiere.

De vnos auisos particulares para los acompañamientos de las partes: declaracion del verdadero interualo de la Consonancia: y quales son las partes extremas de vna obra. Cap. XXXIV.
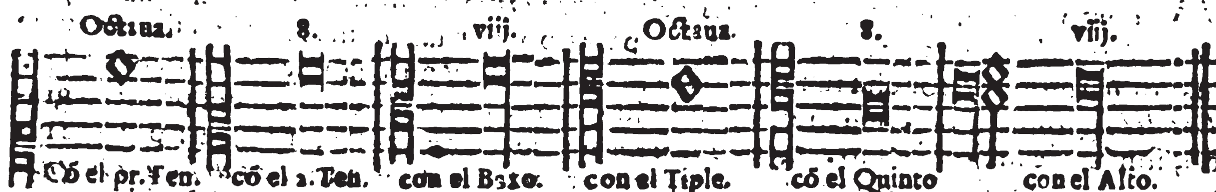
PResupuesto el fundamento de la Mus. Pratica que diximos en los primeros Cap. del Lib. xj. y como solamente tenemos quatro Consonancias y tres Dissonancias; agora

ra passando mas adelante, se ha de notar que el comun componer à Consonancias es à quatro vozes, lo qual encierra y contiene en si el componer à Dos, y à Tres: y añadiendo vna ò dos partes à las quatro principales y ordinarias, se viene à componer à cinco, à seys, y à mas vozes. En quanto à las Consonancias dadas à quatro vozes, es de saber *que dentro de las siete simples, no caben quatro vozes, que sean differentes*; esto es de differentes nombres de Signos, de differentes posiciones, y de differente entonacion, que puedan hazer Consonancia, *si no solamente tres vozes.* Las quales pueden hazer solas dos Consonancias, conuien à saber, Quinta con Tercera en medio, y Sexta con Tercera ò Quarta en medio, dando la Tercera à la parte inferior, y la Quarta à la parte superior. De suerte que con las Consonancias simples no se puede componer à quatro vozes; si no solamente à dos y à tres, y aun para esto falta la Octaua, que es compuesta de Vnisonus, la qual es necessaria para final de Clausulas. Desto se sigue que para componer à quatro vozes, comunmente vsamos de las Consonancias compuestas, y decompuestas; aunque mas de las compuestas, por razon de no yr en ellas las vozes tan apartadas como en las decompuestas: lo qual todo se entiende de la mesma manera de las Dissonancias, quando es necessario vsar dellas. Assi mesmo se ha de notar, que *en ninguna Consonancia, por mas numero de vozes que tenga, puede auer mas de tres vozes que sean differentes*; esto es de differentes nombres de Signos, y de differente entonacion; si no que, si la Consonancia se diere à quatro vozes ò a mas, *necessariamente ha de auer en ella Vnisonus, ò Octaua, ò Quinzena, ò Ventidosena, ò juntamente dos ò tres Octauas*, segun las vozes que la Consonancia tuuiere. Desta manera, que si la Consonancia fuere Quinta ò Sexta y se diere à 4 vozes, necessariamente ha de auer en ella por lo menos vn Vnisonus. Si la Consonancia fuere Dezena y se diere à 4 vozes, necessariamente ha de auer en ella vna Octaua; y si diere à cinco vozes, necessariamente ha de auer en ella dos Octauas. Y si la Consonancia fuere Dozena ò Trezena, y se diere à seys vozes, necessariamente ha de auer en cada vna dellas tres Octauas, ò en lugar de las Octauas los Vnisonus, aunque se ha de vsar diligencia sean Octauas como aqui se vee. Los differentes numeros y las differentes notas, declaran las dos partes que estan en Octaua.

El comun componer es à 4. vozes.

Con las Consonancias simples no se puede componer à 4. vozes.

Quantas vozes differentes puede tener vna Consonancia harmonicamente acompañada



Tres Conson. ay, y no mas.

En todas las quatro Consonancias, assi compuestas como decompuestas, dadas à 4 vozes ò a mas, ay vozes extremas y vozes intermediadas. *Las vozes extremas, son la inferior y la superior: y las vozes intermedias, son las que van en medio, esto es entre las extremas.* Las vozes extremas comunmente son Tiple y Contrabaxo, y las intermedias Alto y Tenor. El Tiple es la voz superior, y el Baxo la inferior. El Tenor comunmente va a la parte del Baxo ò Contrabaxo, y el Contralto à la parte del Tiple: y assi parece que el Tenor es como Tiple del Contrabaxo, y el Contralto como Contrabaxo del Tiple; segun se vee claramente quando la Musica va à quatro vozes y anda à Duos; que en vn Duo van juntos y hermanados el Tenor y el Contrabaxo; y en el otro Duo, el Contralto y Tiple; lo qual la mayor parte se halla assi vsado: y esta orden guardò y obseruò, entre los otros eccelentes Composidores, Pedro Luys Prenestina en el prim. juego de sus Mot. à 4. vozes. Es de saber que aunque qualquiera Consonancia sea à tres ò quatro vozes, ò a mas, con todo esto *siempre la Consonancia se entiende y se cuenta desde el Contrabaxo al Tiple, que son las vozes extremas:* porquanto las vozes intermedias, que son Tenor y Contralto, siruen solamente en las Consonancias de acompañamiento y de hinchir el vazio que ay entre las extremas. *Y aduiertan que por Tiple entiendo la voz mas aguda aunque vaya escrita en otra parte, y no puntualmente la que canta el muchacho sobre del libro intitulado Cantus ò Superius, &c.* Lo mesmo digo del Contrabaxo; porque en particular se ha de sauer, que la parte extrema inferior

Vozes extremas.

Consonancia como se entiende.

La voz mas aguda se llama Tiple.

es el Baxo, y la extrema superior es el Tiple, como somos por dezir mas adelante.

Que las Consonancias se pueden vsar de diuersas maneras.

Cadauna de las Consonancias assi compuestas como decompuestas, dadas à tres à quatro o à mas vozes, se pueden dar de muchas maneras differentes; es asauer, mudandose à differentes Signos las vozes intermedias; ò sola la vna dellas, estandose pero en vnos mesmos Signos las vozes extremas: y assi *à quantos Signos se pueden mudar las vozes intermedias ò sola la vna dellas, tantas differencias tiene cadauna de las sobredichas quatro Consonancias.* Esta mudança causa en cada differencia diuerso sonido, esto es, que puestas las vozes intermedias en vnos Signos, suena mejor la Consonancia, que siendo puestas en otros: como parece claramente, quando en la Dezena la vna voz intermedia està Tercera del Tiple, y la otra Quinta del Contrabaxo, que entonces la Dezena suena mejor y da mas contentamiento à los oydos, que si las sobredichas dos vozes intermedias cãtassen en otros Signos como en el segu. exemp. se puede conocer. *Assi mesmo las quatro Consonancias compuestas tienen mas differencias, que las quatro simples; y las quatro decompuestas, mas que las compuestas.* La razon es, porque quanto mas distãtes estan las vozes extremas, tantos mas Signos ay dentro dellas, adonde se pueden mudar las vozes intermedias. *Estas differencias de Consonancia son tan necessarias, que sin ellas no se puede componer perfetamente:* porque si caso el Componedor quiere hazer dos, tres, ò mas puntos de Consonancias imperfetas, que sean de vna mesma Especie, assi como dos Dezenas ò Trezenas ò sus compuestas, no vsando destas differencias, sin duda haria dos Octauas ò dos Quintas, ò juntamente dos Quintas y dos Octauas ò mas vna tras otra, segun el numero de las dichas Consonancias. La razon es, porque *en qualquiera Consonancia que se da à quatro vozes, necessariamente ha de auer en ella vna Octaua, ò juntamente Quinta y Octaua.*

Que es lo que causa diuersa harmonia.

Quales Consonancias tienen mas differencias en el acompañamiento de las vozes intermedias.

De como ay quatro grados de differencias en cada Consonancia: y de las differencias que ay en la Octaua. Cap. XXXV.

Differencias del primer grado.

En quantas y quales cosas consiste el buë sonido en la Consonancia.

A Las differencias que ay en cadauna de las quatro Consonancias, assi compuestas como decompuestas, *llamamos de quatro maneras;* diuidiendolas en quatro grados. *Las del primero grado* son las principales, por ser las de mas perfeto sonido, y de mayor harmonia; y por esta razon tienẽ el primer lugar: y assi han de ser las mas vsadas. *Las del segundo grado,* tienen el segundo lugar; porque despues de las del primero grado, son las de mejor sonido. *Las del tercero grado,* tienen el tercero lugar: porque no tienen tan apazible sonido, como las del primero y segundo grado. *Las del quarto grado* tienen el vltimo lugar, por ser las que menos perfeccion tienen en el sonido, *y estas deuen ser las menos vsadas:* à las quales nombraremos siempre por estos grados; aunque *à las del primero grado,* tambien podremos llamar las *principales.* Para mayor declaracion destas differencias, se ha de notar que *la perfeccion del buen sonido en la Consonancia, consiste en que no lleue muchas Octauas, si no vna sola:* porque en las Octauas no ay variedad de vozes de diuersos sonidos; esto es, de diuersa entonacion: en la qual variedad consiste la perfeccion de la Compostura. Donde se deue notar, que *quanto menos Octauas lleuare la Consonancia, tanto mas perfeto sonido terna:* y por el contrario, *quanto mas Octauas lleuare, tanto mas imperfeto sonido terna.* Y presupuesto, que ninguna Consonancia se puede dar sin vna Octaua por lo menos ò su compuesta, pero vsaremos diligencia de no darla con el Tiple, si no con qualquiera otra parte: saluo quando los extremos de la Consonancia fueren en Octaua ò en qualquiera de sus compuestas, que entonces necessariamente la tal Octaua ò Quinzena, se ha de dar con el Baxo y Tiple. Sabido todo esto, començaremos à mostrar las differencias particulares, que ay en cadauna de las Consonancias compuestas, y decompuestas. Tenga pues el prudente Lector mucha atencion à lo que somos por dezir, afin como dize el buen Antonio de Nebrixa en sus documentos: *Ne sit opus toties, eadem precepta resumi.*

No ha de dar Octaua con el Tiple.

La

LA *Octaua*, que es la primera y principal Consonancia compuesta, *tiene solas dos differencias*. La vna se da con Quarta à la parte superior, Tercera à la inferior, y otra Tercera en medio: y esta es la principal ò del primer grado, y casi siempre vsada. *La otra differencia* se da con Tercera à la parte superior, y otra Tercera à la parte inferior, y Quarta en medio: y esta es la del segundo grado, y pocas vezes vsada. Las quales differencias se pueden ver en este exemplo, *cuyos extremos son Octaua, desde Gsolreut à otro Gsolreut*. Lo mesmo serà siendo en otros Signos, y aduiertase por siempre assi esto, como que los numeros señalan la Consonancia que ay entre vna parte y otra, y que la mudança que hazen las vozes intermedias, ò sola la vna dellas, siempre ha de ser dentro de los limites de las vozes extremas, que son Contrabaxo y Tiple.

Dos differencias ay en la Octaua.

Prim.	Seg. grado.
4	3
3	4
3	3

VIII.

De las differencias que ay en la Dezena. Cap. XXXVI.

LA *Dezena*, que es la segunda Consonancia compuesta, *tiene cinco differencias*, entre las quales ay vna del primer grado, otra del segundo, y otra del tercero grado, y las otras dos del quarto. *La primera differencia*, se da con Tercera à la parte superior, Quinta à la inferior, y Quarta en medio; y esta es la principal, y la del primer grado. *La segunda differencia*, se da con Sexta à la parte superior, Tercera à la inferior, y otra Tercera en medio; y es del segundo grado. *La tercera differencia*, se da con Quinta à la parte superior, Tercera à la inferior, y Quarta en medio: esta es del tercero grado. *La Quarta differencia*, se da con Tercera à la parte superior, y otra Tercera à la inferior, y Sexta en medio: esta es del quarto grado. *Mas la quinta differencia*, se da con Tercera à la parte superior, Sexta à la inferior, y Tercera en medio; esta tambien es del quarto grado. Todas estas differencias, por el mismo orden que van escritas, se pueden ver en este exemplo, *cuyos extremos son Dezena, desde G solreut à b fa ♮ mi*: lo mesmo serà siendo en otros Signos, mas graues ò mas agudos. Exemplo.

Cinco differ. de acompañamientos ay en la Dezena.

Prim.	Segu.	Terc.	Quar. grado.	
3	6	5	3	3
4	3	4	6	3
5	3	3	3	6

X.

De las differencias que ay en la Dozena. Cap. XXXVII.

LA *Dozena*, que es la tercera Consonancia compuesta, *tiene seys differencias*; entre las quales ay vna del primero grado, dos del segudo, otras dos del tercero, y vna del quarto grado. *La primera differencia desta Dozena*, se da cõ Tercera à la parte superior, Octaua à la inferior, y Tercera en medio: esta es la del primero grado. *La segu. differ.* se da con Quinta à la parte superior, Tercera à la inferior, y Sexta en medio: esta es la vna del segundo grado. *La tercera differencia*, se da con Tercera à la parte superior, y otra Tercera à la inferior, y Octaua en medio: esta es la otra del segundo grado. *La quarta* diffe-

Seys differencias de acompañamientos.

differencia, se da con Octaua à la parte superior, Tercera à la inferior, y otra Tercera en medio: y està es la vna del tercero grado. *La quarta differencia*, se da con Tercera à la parte superior, Quinta à la inferior, y Sexta en medio: esta es la otra del tercero grado. *Mas la Sexta differencia*, se da con Quinta à la parte superior, otra Quinta à la parte inferior, y Quarta en medio: esta es del quarto grado; como ver se puede en este exemplo, en el qual por el mesmo orden van escritas; *cuyos extremos son Dozena, desde Gsolreut à Dlasol.*

XI.

Exemplo.

Prim.	Segun.	Segun.	Terc.	Terc.	Quart.
3	5	3	8	3	5
3	6	8	3	6	4
8	3	3	3	5	5

De las differencias que ay en la Trezena. Cap. XXXVIII.

Seys differencias de acompañamiento.

TAmbien *la Trezena*, que es la quarta Consonancia compuesta, *tiene seys differencias:* entre las quales vna ay del primero grado, otra del segundo, dos del Tercero, y otras dos del quarto grado. *La primera differencia de la Trezena*, se da con Quarta à la parte superior, Octaua à la inferior, y Tercera en medio: y esta es del primero grado. *La segunda differencia*, se da con Sexta à la parte superior, Tercera à la inferior, y Sexta en medio: esta es la del segundo grado. *La tercera differencia*, se da con Quarta à la parte superior, Tercera à la inferior, y Octaua en medio: esta es la vna del tercero grado. *La quarta differencia*, se da Octaua à la parte superior, Tercera à la inferior, y Quarta en medio: y esta es la otra del tercero grado. *La quinta differencia*, se da con Quarta à la parte superior, Sexta à la inferior, y Quinta en medio: esta es la vna del quarto grado. *La sexta differente manera*, se da con Sexta à la parte superior, otra Sexta à la inferior, y Tercera en medio: y esta es la otra del quarto grado: como en el exemplo se vee; *cuyos extremos son Trezena, desde Gsolreut à E la.*

XIII.

Prim.	Segun.	Terc.	Terc.	Quar.	Quar.
4	6	4	8	4	6
3	6	8	4	5	3
8	3	3	3	6	6

Dos auisos cerca à la Trezena.

Aquí se ha de notar, que para que la Musica en la Composicion, del todo lleue aquella harmonia y perfeccion, que se requiere; *conuiene que en la Trezena nunca se detenga la parte que hiere vn Compas entero, si no por lo mas largo medio Compas.* La razon desto es, porque *la Trezena de su naturaleza es Consonancia aspera, y desabrida*, y por esta causa (como dicho es) no es licito detenerse en ella vn Compas entero; si no que passado medio Compas ò menos, luego se salga della à otra Consonancia diuersa, como se haze quando se vsa vna Dissonancia, que passado medio Compas ò menos, luego tras ella se da Consonancia: lo qual tambien se entiende de su compuesta, que es la Veyntena. Con este auiso se tenga gran cuenta, porque el que hiziere de otra manera, tenrà su Musica aspera y desabrida. Su simple, que es *la Sexta, no tiene menester*

Ha de ser por lo mas del valor de medio Compas.

Sexta libre de la dicha limitacion.

menester

nester desta limitacion, siendo naturalmente mucho mas sufrible, por causa de su vnion, y grauedad pesada, como por extremo se dixo en su lugar proprio. Notese tambien que *el dar muchas Trezenas arreo, no es muy vsado, y menos siendo de salto*. La razon es porque de las quatro Consonancias compuestas, la Trezena es la q̃ menos dulçura y melodia contiene en si, y por consiguiente da menos contentamiento à los oydos: y por esta razon, no se deuen poner muchas vna tras otra en obra que haya de ser juzgada por muy suaue y elegante. *Se deueda el poner muchas Trezenas arreo.*

De las differencias que ay en la Quinzena. Cap. XXXIX.

LA *Quinzena*, que es la primera Consonancia decompuesta (segun parece) *tiene decisete differencias*; entre las quales ay vna del primero grado, otra del segundo, dos del tercero; todas las demas son del quarto grado. Mas porque estas del quarto grado, demas de ser pocas vezes necessarias, son muchas: y ponerlas todas, causarian prolixidad y fastidio, y poca vtilidad; portanto no tractaremos dellas, si no solamente de las otras de los otros tres grados. *Pues la primera differencia*, se da con Sexta à la parte superior, Quinta à la inferior, y Sexta en medio: esta es la del primero grado. *La segunda differencia*, se da con Quarta à la parte superior, Dezena à la inferior, y Tercera en medio: esta es la del segundo grado. *La tercera differencia*, se da con Onzena à la parte superior, Tercera à la inferior, y otra Tercera en medio: esta es la vna del tercero grado. *Mas la quarta differencia*, se da con Sexta à la parte superior, Octaua à la inferior, y Tercera en medio: y esta es la otra del tercero grado. Todo esto se puede ver en el exemplo, que esta en frẽte: *cuyos extremos son Quinzena, desde Ffaut graue à Ffaut sobreagudo*. Las differencias del quarto grado, se dexan buscar al diligente Lector. *Fray Thom. de S. Maria. 17. differen.*

Exemplo.

Prim. Segu. Terc. Terc.

6 4 11 6

6 3 3 3

5 10 3 8

XV.

De las differencias que ay en la Dezisetena. Cap. XXXX.

LA *Dezisetena*, que es la segunda Consonancia decompuesta, *tiene xxiiij. differencias*; entre las quales ay vna del primero grado, dos del segundo, y otras dos del tercero grado: todas las otras restantes son del quarto grado. *La primera differencia desta Consonancia*, se da cõ Sexta à la parte superior, Octaua à la inferior, y Quinta en medio: esta es la principal, y del primero grado. *La segunda differencia*, se da cõ Dezena à la parte superior, Quinta à la inferior, y Quarta en medio: y esta es la vna de las dos differẽcias del segundo grado. *La tercera differencia*, se da cõ Tercera à la parte superior, Dozena à la inferior, y Quarta en medio: esta es la otra del segundo grado. *La quarta differencia*, se da con Octaua à la parte superior, otra Octaua à la inferior, y Tercera en medio: esta es la vna del tercero grado. *La quinta differencia*, se da con Trezena à la parte superior, Tercera à la inferior, y otra Tercera en medio; y esta es la otra del tercero grado. *24. differen.*

Prim. Segu. Segu. Terc. Ter.

6 10 3 8 13

5 4 4 3

8 5 12 8 3

XVII.

Todo lo dicho ver se puede en el exemplo, *cuyos extremos son Dezisetena; desde Dsolre graue à Ffaut sobreagudo ò añadido*. Las differencias del quarto grado se dexan por breuedad.

De las differencias que ay en la Dezinouena. Cap. XXXXI.

21. differen. LA *Dezinouena*, que es la tercera Consonancia de las decompuestas, tiene xxj. differencia; entre las quales ay vna del primero grado, dos del segundo, y tres del tercero grado: todas las restantes son del quarto grado. *La primera differencia*, se da con Quinta à la parte superior, Dezena à la inferior, y Sexta en medio: esta es la del primero y principal grado. *La segunda differencia*, se da con Octaua à la parte superior, Dezena à la inferior, y Tercera en medio: esta es la vna del segundo grado. *La tercera differencia*, se da con Dezena à la parte superior, Octaua à la inferior, y Tercera en medio: y esta es la otra del segundo grado. *La quarta differencia*, se da con Quinta à la parte superior, Tercera à la inferior, y Trezena en medio: esta es la primera differencia de las tres del tercero grado. *La quinta differencia*, se da con Tercera à la parte superior, Quinzena à la inferior, y otra Tercera en medio: esta es la segunda de las del tercero grado. XVIIII. *La sexta differencia*, se da con Quinzena à la parte superior, Tercera à la inferior, y otra Tercera en medio: y esta es la tercera manera del tercero grado. Todo esto ver se puede en el exemplo: *cuyos extremos son Dezinoueua, dende Cfaut hasta à Gsolreut fuera de la mano*.

Prim.	Segu.	Segu.	Terc.	Terc.	Ter.	Quar. gra.
5	8	10	5	3	15	Aqui ha de auer xv. differen.
6	3	3	13	3	3	
10	10	8	3	15	3	

Differen. de la xx. y xxi. Conson. *Las 21 differencias que ay en la Veyntena*, que es la quarta Consonancia decompuesta; *y las 46. que ay en la Veyntidosena*, que es la primera Consonãcia de las tricõpuestas, no pongo con particular exemplo, porquanto no siruen en la Composicion ordinaria para cantar, si no para tañer: y esto por causa de la distancia grande que ay entre los extremos.

Capitulo en el qual van resumidas todas las differencias del primero grado, por ser las mas necessarias. Cap. XXXX.

Consonancias mas vsadas, quales sean. PORque para el buen vso de las Consonancias assi simples, como compuestas, y decompuestas, es necessario tener à memoria las differencias principales, que son las del primero grado, como las mas vsadas (y esto porque hazen la Musica mas graciosa, mas harmoniosa, y mas galana) se ponran aqui apuntadas por su orden; es asauer, primero las simples, despues las compuestas, luego las decompuestas, y à la postre las tricompuestas: y desta manera se entenderan y tenran mejor en la memoria, y assi se podrà vsar dellas con mayor facilidad.

Sim-

ACOMPAÑAMIENTOS PRINCIPALES DEL PRIMER GRADO.

Simples 5.6.		*Compuestas*. 8. 10. 12. 13.				*Decompuestas*. 15. 17. 19. 20.			
Quinta.	Sexta.	Octaua.	Deze.	Doze.	Trez.	Quinz.	Dezisiet.	De zino.	Veint.
3	4	4	3	3	4	6	6	5	6
3	3	3	4	3	3	6	5	6	6
		3	5	8	8	5	8	10	10

Hoc præceptum à Musicis semper concessum est.

Lo mesmo podemos imaginar en otras posiciones.

Paraque (quando se compusiere à Consonancias dadas à quatro vozes, assi por las compuestas como por las decompuestas) la Musica lleue mas perfeccion, *es necessario vsar de las mejores differencias de Consonancias; es asauer de las del primer grado:* y quando dellas no se pudiere vsar, vsese de las del tercero grado: de suerte que quando de las del quarto grado se ouiere de vsar, vsese de las del segundo grado: y quando dellas no se pudiere vsar, sea por necessidad; como es por causa de bien cantar con la parte, ò por huyr dos Quintas, dos Octauas, ò dos Dozenas, &c.

Aduierto otra vez.

El que en esta profession fuere nouicio y quisiere con facilidad vsar de todas las differencias mostradas en los Cap. passados, *procure entender y tener à memoria todo lo que lleuare cada Consonancia à la parte superior, y à la parte inferior, y en medio:* esto es, si à la parte superior ò a la inferior, lleuare Tercera, ò Quarta, ò Quinta, ò qualquiera otra Consonancia: *aunque à la parte inferior (segun vso moderno) ninguna Consonancia puede lleuar Quarta, ni tampoco ninguna de sus compuestas; excepto en las Clausulas.* Y aduiertase, que *las Consonancias decompuestas no son tan vsadas, como las simples y las compuestas* por razon de yr en ellas las vozes muy distantes y apartadas; pero porque algunas vezes es necessario vsar dellas, *particularmente en las Composiciones à cinco y à mas vozes,* por esto se tractò de cadavna en particular.

A los nueuos en la Composicion.

Consonancias mas vsadas.

Tabla sumaria y breue, adonde con otra orden van resumidos los sobredichos acompañamientos, y Cap. XXXXIII.

A Mi parecer (baxo de mejor juyzio) la orden passada de acompañar las Consonacias, es la mejor, las mas facil, y la mas vsada. Mas porque muchos Compositores acostumbran de dar principio à sus obras las mas vezes por el Tenor, y luego ponen el Tiple; al qual añaden el Baxo, y finalmente el Contralto, es conueniente que segun esta orden tambien, pongamos los mejores acompañamientos: paraque esta presente fatiga, sea de mas prouecho; y de mayor satisfacion à los que dessean perfecionarse en esta facultad. La qual Tabla tiene los acompañamientos (entre las dichas dos partes, Tiple y Tenor) hasta à la Octaua: como aqui se puede ver.

HOC EST TOTVM CONTINENS.

Tiple y Tenor.	Baxo.							Alto, Quin. y Sex. &c.						
A B C D E F G.	A	B	C	D	E	F	G.	A	B	C	D	E	F	G.
I.	3	5	6	8	10	12	15	5 6	3 8 10	3 10	3 5 6 10 12	5 12	3 10	3 5 6 10 12 13
III.	3	6	8	10				1 3 5 8 10 12	3 10	5 6	1 3 5 8 10 12			
IIII.	5	12						3 10	3 10					
V.	8	6						3 10	3 6 8 10 13					
VI.	3	5	10					5 6 12	1 3 5 8 10 12	5 12				
VIII.	3	5	8	12				3 5 6 10 12 13	3 8 10	3 5 10 12	10 17			

Los Vnisonos y Octauas que estan en la parte del Contralto, &c. han de seruir solo quando no se pudiere hazer de menos.

Aduiertan que en el Contralto hallarsehan diuersos acompañamientos, los quales pueden seruir, no solamente al mesmo Contralto, mas tambien à las demas partes, que se suelen añadir à las quatro ordinarias; formando con ellos la Quinta, Sexta, y Septima parte: &c. Y assi puedese vsar qualquiera dellos que agrade mas, y sea mas conocido, porque cadauno haze buen effeto. *Adonde la primera casilla de la tabla* (que es la parte del Tiple en Vnisonus con el Tenor) *es acompañada de qualquiera de aquellas del Baxo y Contralto, que le estan enfrente: aduertiendo empero que tal ha de ser la casilla del Contralto, qual fuere la del Baxo; y para acertar en esto, se pueden guiar de* *Declaracion.*

las

las letras demostratiuas, que tienen por arriba. Exemplo,dando Tercera con la parte del Baxo, la qual esta puesta en la primera casilla de la tabla, debaxo de la letra A, tambien es menester vsar con la parte del Contralto vna de las Consonancias ò numeros, que estan en vna de las casillas,que vemos enfrente;y para corresponder à la parte del Baxo, ha de ser la de la A, que es tambien la primera:adonde estan señalados estos dos numeros 5.y 6. De modo que estando el Tiple con el Tenor en Vnisonus,y el Baxo con el Tenor en Tercera graue, hase de dar con el Contralto, ò Quinta, ò Sexta por arriba del Baxo : lo mesmo serà de las demas casillas. Deuese aduertir, que auezes la parte del Baxo se pone en lugar de la del Tenor (y esto por comodidad del Composidor) aunque acontece pocas vezes; y por el contrario,la parte del Tenor en lugar de la del Baxo. Assi tambien el Tiple auezes se pone en lugar del Contralto, y este en lugar de aquel: ò verdaderamente se pone el Tenor en lugar del Contralto,y al contrario. Pero cadauno estarà en auiso,que en los exemplos passados,siempre se toma el Tiple por la vez mas aguda de la Composicion; y el Baxo,por la parte que es mas graue. Deuese tambien entender por Tenor aquella parte, que immediatamente sigue al Baxo hazia el agudo; y despues por Contralto aquella voz que se compone entre la parte del Tiple y la del Tenor;no obstante auezes las partes nombradas con estos nombres Tiple, Alto, Tenor y Baxo, truequen por accidente sus proprios lugares: y assi cadauno podrà poner la voz de vna parte en otra,segun le venra comodidad, sin cometer ningun genero de error. *Nota otra vez.*

Del nombre de las partes que componen el Harmonia, y de su officio y naturaleza. Cap. XXXXIIII.

YA que se ha tractado cumplidamente del contrapuntar y componer à Consonancias, y de todas las circunstancias que à ello pertenecen, siguese agora tractar del componer à cõcierto.Para lo qual es de saber,q̃ assi como en todas las cosas,cada cosa se ordena à vn fin, para el qual se toman muchos medios; assi todo lo que hasta aqui se ha tractado (particularmente en los tres libros passados) va ordenado y endereçado como medios à vn fin, que quien quisiere componer por Arte y à Concierto(esto es, ordenando y concertando todas las vozes vnas con otras) ha de ymaginar y hazer cuenta que *las quatro vozes que ordenariamente se vsan, son quatro hombres de buena razon, de los quales cadauno en particular habla quando deue hablar, y calla quando deue callar, y responde quando deue responder; teniendose respecto vnos à otros conforme razon.* A cuya semejança cadauna de las quatro partes ò vozes,teniendose respecto vnas à otras, ha de cantar quando deue cantar, callar quando deue callar,y responder quando deue responder; y todo conforme à las leyes, y buena Arte de la Musica. *Composicion.*

Y assi el que quisiere ordenar bien las vozes,ha da tener tanta cuenta con ellas, que cada voz en particular no se mueua vn solo punto,sin tener gran cuenta y respecto con todo lo que cadauna de las otras vozes pide, conforme al intento del fin que se pretende: de suerte que ninguna voz haga desatinos, saliendo del Tono, ni de lo que se pretende componer. Tambien hemos de aduertir, que *los Praticos en sus Composiciones,comunmente suelen poner quatro vozes, en las quales dizen se encierra toda la perficion de la Harmonia:* y porque se compone principalmente de tales partes, por esto las llamaron *elementales:* porque assi como todo cuerpo mixto de ellos se compone, assi tambien de estas se compone toda perfeta Cancion musical. *Adonde à la parte mas graue nombran Baxo ò Contrabaxo; al qual atribuyremos al elemento de la Tierra,* estãdo que assi como la Tierra entre los otros elementos tiene el lugar mas infimo y mas baxo, assi el Contrabaxo ocupa el lugar mas graue, y mas profundo de la Composicion. *A esta, procedendo alguntanto en alto hazia lo agudo, acomodaron otra parte y llamaronla Tenor, à quien semejaremos al Agua;* la qual, assi como immediatamente sigue, en la orden de los elementos, despues de la Tierra, y està con ella abraçada: de la mesma manera, en la orden de las dichas partes, el Tenor sin ningun *Los 4. elementos con que se compone la Musica quales son.* *El Baxo es comparado à la Tierra.* *El Tenor al Agua.*

otro medio sigue al Contrabaxo: y sus cuerdas graues en ninguna cosa son differentes de las del Baxo, puestas en el agudo. *Assi mesmo acomodaron la tercera parte sobre del Tenor, à la qual llamaron Contratenor, Contralto, ò Alto;* y pusieronla en el tercero lugar, que es en medio de la Composicion. Esta verdaderamente *se puede comparar al Ayre,* el qual assi como conuiene con el Agua y con el Fuego en algunas calidades (porque, siendo el Ayre naturalmente caliente y humedo, à differencia del viento que es caliente y seco, participa con el Agua en la humedad, siendo naturalmente humeda y fria, y con el Fuego en el calor, siendo el Fuego caliente y seco naturalmẽte) assi tambien las cuerdas graues del Contralto conuienen con las agudas del Tenor, y las agudas del Contralto conuienen con las graues de la quarta parte puesta mas en agudo, llamada comunmente *Canto, que es el Tiple.* A esta acomodaron en el supremo lugar de la Composicion, adonde del lugar que tiene, algunos la llamaron en romançe *Soprano, ò Superius* en latino; a quien podremos assemejar al Fuego: el qual immediatamente sigue despues del Ayre en el supremo y mas agudo grado: lo qual affirma el Philosopho, diziendo: *Terra & aqua grauitati ascribuntur; aër & ignis leuitati atque acumini.* Considerado bien todo esto, veremos que la dicha orden no esta hecha sin algun genero de buena razon; porque *teniendo la parte graue el lugar inferior de la Cõposicion, y procedendo por mouimientos tardios y pesados, de los quales nacen los sonidos graues, los quales por naturaleza son cercanos al silencio, tiene grande conueniencia con la Tierra:* la qual por su natural es immouible y firme, y no puede hazer nacer sonido de suerte ninguna; como todo esto dize muy doctamente el R. D. Ioseph Zarlino en la iij. par. de sus Inst. Harm. Y si à la parte mas aguda semejaron al Fuego, no hizieron esto sin razon: porque auiendo los sonidos agudos (los quales nacen de los mouimientos ligeros y espessos) tal naturaleza, que por la subita y ligera percussion se hazen sentir, representandose al oydo con presteza, vienen casi à tener en si la naturaleza del Fuego: el qual no solamente es agudo y rado, mas tambien ligero y actiuo por si mesmo. Las dos partes de medio, por la templadura de los mouimientos y por la semejança del sitio las semejaron à los otros dos elementos de medio, porque tienen segun el sitio diuerso su naturaleza dellos.

El Alto al Ayre.

El Tiple al Fuego.

Zarl. cap xi. segun. parte.

De la particular propriedad y officio de cadavna de las quatro sobredichas partes. Cap. XLV.

Como se ha de ordenar el Tiple.

SI de lo que se ha dicho queremos agora examinar la propriedad destas partes, hallaremos que *el Tiple, como aquel que es màs agudo, y mas penetratiuo, se haze sentir primero que ninguno.* Adonde assi como el Fuego es causa de hazer produzir toda cosa natural, que se halla à ornamento y à conseruacion del mundo: assi el *Composidor ha de vsar diligencia que la parte mas aguda de la Composicion tenga lindo, loçano, y elegante proceder;* y de manera q̃ apaciente y ceue el animo de los q̃ escuchãdo estan. Y assi como la Tierra esta puesta por fundamento de los otros elementos, assi el *Contrabaxo tiene tal propriedad, que sustenta, mantiene, y fortifica à las demas partes;* siendo que es puesto por fundamento de la Harmonia: adonde *es llamado Baxo, casi basa y sostenimiento del Concento.* Mas assi como aconteceria, quando el elemento de la Tierra faltara, que se arruynaria tan hermosa orden de cosas, y gastariase la mundana y la humana Harmonia: de la misma manera, quando faltasse el Baxo, la Composicion se hinchera toda de confusion y de dissonancias, y todo quanto yria en ruyna. Quando pues el Composidor compusiere el Contrabaxo *procedera por mouimientos tardios y apartados,* paraque las vozes de medio puedan proceder con mouimientos conjuntos y elegantes; mayormente el Tiple, que este es su proprio proceder. Pues el *Contrabaxo no ha de ser muy diminuydo; mas deue caminar por la mayor parte con figuras grandes: y ha de ser ordenado de manera que haga buenos effectos, y que no sea difficil de cantar, procedendo con grauedad y magestad:* que assi las demas partes se podran

El Baxo como se ha de ordenar para que haga su officio.

Tenor como ha de proceder; y de su etymologia.

dran ordenar en sus proprios lugares. El Tenor immediatamente sigue al Baxo hazia el agudo, *y es aquella parte que rige y gouierna la cãtilena musical;* que segun algunos, *se dize Tenor à tenendo:* porque tiene la forma del Tono. *Se deue hazer con elegantes mouimientos y con tal orden, que el particularmente guarde la naturaleza del Tono en el qual fuere compuesto, obseruando de hazer las Clausulas à sus proprios lugares, y à proposito.* Mas assi como siendo el Ayre alumbrado de los rayos del Sol, haze toda cosa serena y clara, y toda cosa de aca por debaxo se vee regozijar, y ser llena de alegria; assi *quando el Contralto es bien ordenado y bien compuesto, adornado de gentiles y elegantes passos, cantando con figuras mas diminuydas y haziendo lindezas, adorna siempre mas, y haze mas hermosa la Composicion:* por lo qual deue aduertir el Composidor de ordenar la parte del Contralto, por tales terminos y de tal manera, que haga buenos effectos. El officio y naturaleza destas quatro partes, burleuolmente (mas con grande artificio) declarò con sus grosseros versos aquel donoso Poeta Mantuano, diziendo:

Alto como y de que manera ha de ser compuesto.

Plus ascoltantum SOPRANVS captat orecchias;
Sed TENOR est vocum rector, vel guida Tonorum:
ALTVS Apollineum carmen depingit & ornat:
BASSVS alit voces, ingrassat, firmat, & auget.

Merl. in Maccar. xx. in descriptio. de Mus.

Los quales (aunque toscos) quise poner aqui, paraque el Composidor acuerdandose dellos, à la occasion pueda saber lo que haura de hazer. Y aduiertan, que si los Composidores quieren proceder mas adelante de las quatro partes arriba nombradas, *no por esto añaden nueua parte, mas vienen à redoblarlas, poniendo en la Compostura dos Tiples, dos Altos, ò dos Tenores, y auezes dos Baxos;* y con esto vienen à tener sus intenciones. De aqui es que siendo vn cõcierto ò juego de Motetes, ò Madrigales, ò otra qualquier Composicion à cinco vozes, las quatro partes principales estanse siempre en sus naturales terminos: y por esto siempre tienen vn mesmo nombre; *solamente en la Quinta parte,* por ser la añadida à vna de las quatro ordinarias, en su libro anda variando la voz, porque auezes suele tener vn Tiple, auezes vn Contralto, auezes vn Tenor, y auezes vn Baxo.

En la Quinta parte pueden estar las 4. vozes ordinarias, ò qualquiera dellas.

Auiso particular cerca à la Quarta en Compostura. Cap. XLVI.

QVando la Quarta se diere dentro de Sexta ò de Octaua, ò de otra qualquiera Consonancia dada à tres, à quatro, o à mas vozes; necessariamente la tal Quarta *ha de yr à la parte superior ò en medio, y nunca à la parte inferior.* De donde se infiere que necessariamente siempre ha de dar Consonancia en la parte inferior, y en ninguna manera Dissonancia; excepto en las ligaduras y Clausulas. La razon porque la Quarta se puede dar à la parte superior y en medio es, porque la Consonancia que va à la parte inferior contiene en si tanta fuerça y virtud; que puesta por fundamento de la Quarta, que es (hablando como pratico) Dissonancia, la conuierte en Consonancia, quitandole ò encubriendole el falso sonido, que de su naturaleza tiene. Para mayor inteligencia de lo dicho, se han de notar dos cosas: la primera es, que assi como el cimiento ò fundamento de todo edificio es lo mas baxo: *assi el fundamento ò cimiento de qualquiera Consonancia y Dissonancia dada à tres vozes ò a mas, son las dos vozes mas baxas;* sobre las quales van fundadas y edificadas todas las otras. La segunda cosa es, que assi como paraque qualquiera edificio sea firme y bueno, necessariamente el cimiento ha de ser firme y solido: y assi *paraque la Musica sea buena y no falsa, es necessario que las dos vozes mas baxas sean Consonancia, y en ninguna manera Dissonancia.* Porque toda Consonancia en la Musica es fundamento firme y solido; y por el contrario toda Dissonancia es fundamento falso y peligroso: y porque quando la Quarta va à la parte inferior, es tan dissonante y tan falsa y mal sonante à los oydos, como si por si sola se diesse, por tanto todo lo que va sobre ella, va sobre falso. De lo dicho *se exceptuan las Clausulas, las quales* (como dixe y soy por dezir) *se hazen con Dissonancia.* Es de notar tambien, que assi como en qualquier Consonancia el Tenor no puede estar

Quarta nũca se da à la parte inferior, y porque.

Assi escriue el autor para conformarse con el vso pratico. Pero vea el Cap. 74. y 75. del segun. Lib fol. 313. si quieren saber su opinion

estar en Quarta con el Contrabaxo; por quanto es falso fundamento; assi tampoco *ninguna de las otras vozes, que son Contralto y Tiple, pueden estar Onzena ni Deziochena del Contrabaxo, por las mesmas razones*; porque son compuestas de la Quarta: y si esto se dize de la Quarta, tanto mas se ha de entender de las otras Dissonancias, Segunda y Septima, con sus compuestas y decompuestas; por ser sin duda ninguna, peores y de mas aspera entonacion.

De la Clausula en Canto de Organo. Cap. XLVII.

Clausula que sea.

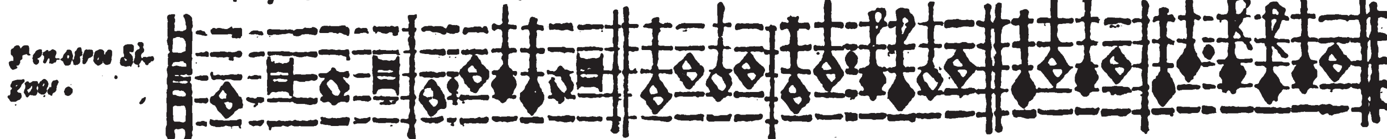
PVes diuersas vezes hemos vsado este nombre *Clausula*, antes vamos mas adelante, sera justo dezir que sea, pues en todo genero de Contrapunto vsamos dellas. *Clausula otra cosa no es, que vn descanso general, ò veramente vna terminacion de las partes de la Composicion; con la qual se concluye juntamente con la letra, el periodo de la inuencion musical.* Su diffinicion, segun Montanos, es esta: *Clausula est finis, vel conclusio, aut periodus operis.* Clausula (dize) es fin, ò conclusion, ò remate de obra: la qual se forma y compone de tres puntos, assi como, *Re vt re: Mi re mi &c.* que es abaxar vn punto, y tornarle à subir. *Tanto pues es la Clausula en la Musica* (llamada comunmente Cadencia, porque cae à la conclusion) *quanto el punto final en la Gramatica; aunque auezes sirue en otra occasion, adonde viene à hazer el officio que haze el colon.* Es cosa muy necessaria el saber conocer los Tonos, y las Clausulas principales: porque aunque vno tiene conocimiento de las Consonancias y Dissonancias; de lo bueno y de lo malo: y que despues no tiene tambien conocimiẽto de los Tonos, y por consiguiente de las Clausulas, no sabe nada; y es como ciego, que todauia camina, y no tiene guia, y en fin se halla fuera de camino: y aunque camine bien por el medio della calle, no dexa por esto de pisar de quando en quando en algunas superfluidades. Assi acontesceria al Composidor, no sabiendo la variedad de los Tonos, y de sus particulares Clausulas; porquanto muchas vezes, haziendo la Composicion de vn Tono, caeria en otro. Mas afin tengamos del todo perfeto conocimiento, vendremos diziendo à lugar y tiempo de todas sus partes, formaciones, y obseruaciones; particular y separadamente; segun nos venran à proposito, y segun la necessidad de los lugares pidiere. Digo primeramente, que tenemos dos maneras de Clausulas: las vnas que terminan por Vnisonus ò Octaua ò Quinzena (y estas son las verdaderas;) y otras, que terminan por Tercera, Quinta, Dezena, ò por Dozena &c. las quales por no ser verdaderas, se llaman Clausulas imperfetas. Las quales todas se diuiden en tres ordenes: es asauer, en mayores, en menores, y en minimas. Aunque los Praticos por gracia y mas gala suelen diminuyr la parte que tiene Sincopa, como aqui vemos.

De Contrap. à pla. 8.

Cadencia es lo mesmo que Clausula.

Que sea Colõ, se dixo en el 4. lib. al Cap. 3. à plan. 466.

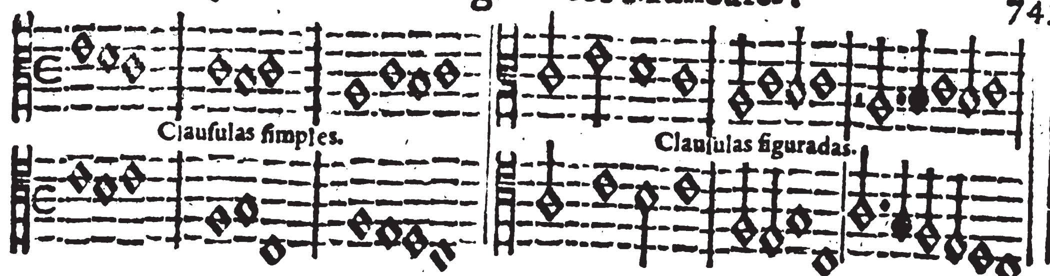
De tres ordenes.



Y en otros Signos.
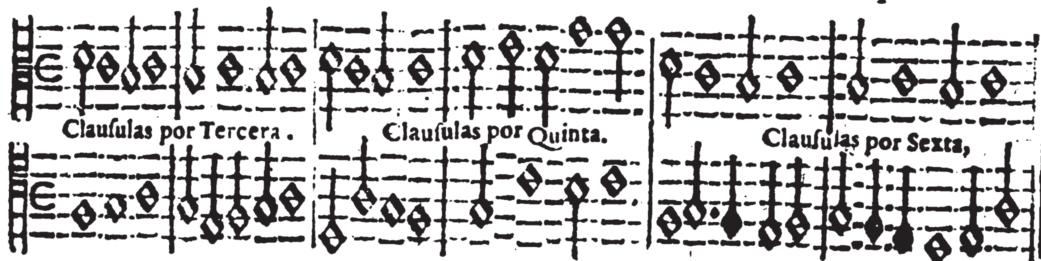
Y de otras maneras que vienen à dezir lo mesmo. Diremos tambien que *las Clausulas son de dos maneras*, es asauer *simples y figuradas*; y esto se entiende, no segun la forma, si no segun el acompañamiento de las partes. *Las simples* son aquellas que proceden por figuras semejantes, *sin Sincopa y sin Dissonancia*. *Las figuradas* son despues aquellas, que se hazen con diuersas figuras, entre las quales se halla la Sincopa: y juntamente se oye en ellas la Segunda, Quarta, ò Septima ligada &c. como en este exemplo à dos vozes se vee.

Lo



Exemplo à dos vozes.

Lo mesmo serà imaginandolas en otras posiciones y con otras notas menores. Y sepan que las dichas Clausulas, que terminan por Vnisonus, por Octaua, ò por Quinzena, se llaman *Clausulas reales y perfetas:* à differencia de las *imperfetas e impropias,* que terminan por Tercera, por Quinta, ò por Sexta, como aqui.



Exemplo de las Clausulas imperfetas à dos vozes.

Las quales segun el parecer de los escriptores, particularmente del R. Zarlino, no se deuen vsar en las Composiciones à dos, si no en las à mas vozes; y siempre en el progresso de la obra y nunca en el fin; *saluo si no es por occasion de Canon, ò del Contrapunto à la Duodecima* El proprio destas Clausulas es, ponerlas quando se quiere hazer alguna distincion de la Harmonia, y juntamente de las palabras; las quales aun no ayan acabado del todo su sentencia: q̃ el acabar el canto en esta manera, se llama semejante passo, *Huyr la Clausula:* no siendo cosa honesta terminarla perfetamẽte (es asauer en Vnisonus, ò en Octaua) no auiendo aun hecho fin al periodo, en las palabras: que por esto huye à otras Consonancias impropias à la terminacion de las Clausulas principales y finales. Aqui se puede aduertir que muchas vezes se pueden trocar las partes, poniendo aquel passo que haze la parte graue en la parte aguda, y al contrario. De manera que, qualquiera Solfa que lleuare la Clausula, que se haze con Septima en la Sincopa, essa mesma Solfa puede lleuar la Clausula, que se haze con Segunda: de suerte, que en estas dos Clausulas truecan las vozes la Solfa.
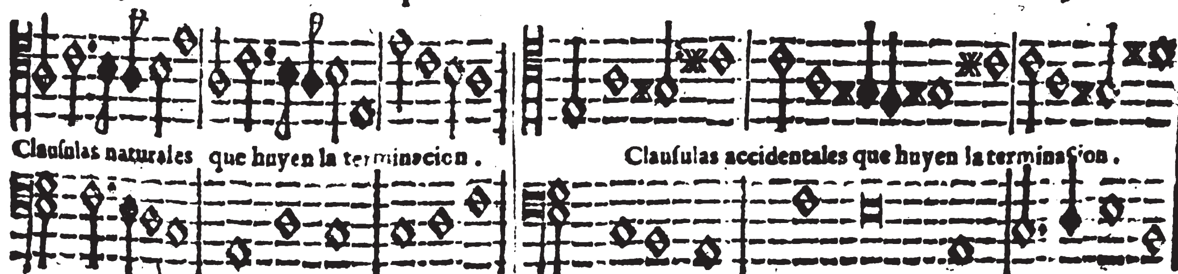
Cap. 53 ter. p. Inst. Harm.

Contrap. à la xij que sea, vealo en el lib. 14.

De las Clausulas, assi naturales como accidentales, que huyen la terminacion ò conclusion. Cap. XLVIII.

DEmas de las sobredichas, otras Clausulas ay que muestran querer hazer vna terminacion perfeta, es asauer en Vnisonus ò en Octaua &c. y luego bueluen à otra parte; saltando quando por arriba y quando por abaxo la parte, que haze la Sincopa: como se puede ver en estos exemplos à dos vozes.

Clausulas que huyen la terminacion perfecta.



Estas

Eſtas accidentales ſon difficiles de cantar, todauia las puſe entre las otras, que hauiendo de tractar cumplidamente de las Clauſulas, no quede ninguna manera ſin hazer della alguna mencion: tanto mas que pueden ſeruir en el Chromatico: y mas haziendo los diſparates que acoſtumbran hazer los Muſicos modernos.

La Clauſula ha de ſer con Sincopa y diſonancia para ſer bien ordenada.

Y porque ay algunos, que ſuelen formar la Clauſula con el puntillo de augmentacion, añadido a la Semibreue, en lugar de Sincopa, que es contra la regla y buena orden de la verdadera Clauſula, por eſto aduierto aqui agora, no ſe vſe ſemejante Clauſula, ò alomenos muy pocas vezes; que de mas de no obſeruar puntualmente todo lo que requiere la perfeta Clauſula, ſe haze con mucha deſgracia, y mucho deſguſto para los oydos artizados. Menos hemos de vſar otra manera de Clauſulas, que vſan algunos caſados con ſus proprios pareceres; y eſtas ſon las Clauſulas todas conſonantes, digo ſin diſſonancia en la ligadura: aunque auezes tienen la Sincopa, y auezes no la tienen entera, ſi no partida ò quebrada, como aqui. *Exemplo à dos vozes.*

Y en otro Signo.

Clauſula ſin Sincopa. Clauſula ſin diſſo. Clauſ. quebrada.

Auiſo.

Para concluſion deſta materia ſe han de notar cinco coſas. *La primera es,* que la Clauſula ſe forma y compone de tres puntos, aſſi como Re vt re, Fa mi fa &c. *La ſegunda es,* que el primer punto (formando verbi gracia Clauſula menor) ha de ſer Semibreue, y el ſegundo Minima, mas el tercero puede ſer qualquiera figura de las ocho. *La tercera coſa es,* que el ſobredicho Semibreue ſiempre ſe ha de hazer al alçar del Compas, es aſauer ſincopado. *La quarta coſa es,* que la dicha Semibreue ſincopada ha de ſer compueſta y ordenada con la parte diſſonante en el dar del Compas: la qual aſſimeſmo puede ſer toda diſſonante. *La quinta coſa es,* que la Minima que immediatamente ſe ſigue deſpues de la Semibreue, ha de baxar de grado, y luego ſubir tambien de grado.

Quando la Clauſula ha de ſer ſubſtenida y quando remiſſa.

La Clauſula real ò perfeta hauiendo de terminar en Octaua ò en ſus compueſtas, conuiene que el ſegundo punto ſea Tercera ò Sexta mayor: y porque no ſiempre pueden ſer tales naturalmente, ſi no auezes menores, por eſto conuiene conuertirlas accidentalmente. Diremos pues que *ay dos maneras de Clauſulas, vna Subſtenida, y otra Remiſſa.* La Remiſſa ſe haze ſiempre con Tono, aſſi como Mi re mi: y la Subſtenida con Semitono, aſſi como Fa mi fa, ò natural ò accidental. Quando la voz que hiriere Segunda ò Septima en la ſegunda mitad del Semibreue, *baxare al poſtrer punto con Semitono,* la otra voz que haze la Clauſula, abaxara con Tono: *y eſta llamaſe Clauſula Remiſſa,* porque cae en baxo: vean A. Mas quando la voz que hiziere la Segunda y Septima, *baxare al poſtrer punto con Tono,* la otra voz que es la que haze la Clauſula, deſpues de tocada la Sincopa, abaxara con Semitono accidental, *y eſta llamaſe Clauſula ſubſtenida:* porque ſe ſuſtiene en alto, y tieneſe mas ſubido el dicho punto de ſu natural vn Semitono incantable; como à la B. ſe vee. *Exem. à dos.*

A. Clauſ. remiſſa. B. Clauſ. ſubſtenida. C. ſubſt. remiſſa.

Pues

Pues para saber de rigor, donde son propiamente los lugares de la Clausula remissa, se aduierta, que es haziendo Clausula en E la mi y en A la mire, cantando por b mol accidentalmente; y la subsstenida en todos los demas Signos. De modo que *en Alamire puede ser Remissa y subsstenida*, segun fuere el Tono: como à la C. se vee. *Quales sean las principales y particulares Clausulas de cada Tono, se dize en el Lib. xvj. Mas la variedad de las Clausulas (en lo que es acompañamiento de vozes) esta vnida en la parte de los Lugares comunes*, que es en el xv. Libro.

Auisos para partir obras de Canto de Organo: y lo que se ha de aduertir para saçar dellas prouecho. Cap. XLIX.

POrque el partir obras de Canto de Organo es el origen y fuente de donde nacen y proceden todos los frutos y prouechos, y toda el Arte de componer para los buenos Composidores; por esso pareciò ser cosa muy vtil y prouechosa, dar aqui algunos breues auisos à los que poco saben, assi para cõ facilidad conocer y ver lo que ay en las obras musicales, como para sacar prouecho dellas, quando las quisieren partir. Quanto al partir y diuidir las obras de Canto de Organo, se ha de notar, que en qualquier obra, de tal manera van asidas y encadenadas vnas con otras, que ninguna voz en particular se mueue vn solo punto, sin tener distincto respecto y miramiento à todas las otras vozes. Y assi mesmo, de tal manera van medidas y contadas vnas vozes con otras, Compas à Compas, que acabada qualquiera obra, no ay mas Compases en vna voz, que en otra. De donde se sigue, que el que partiere qualquiera obra, *necessariamente ha de yr contando, y midiendo, y diuidiendo vnas vozes con otras, dos Compases à dos Compases.* Para partir qualquiera obra, poniendola en papel, en cartilla, tabla ò chiapa ò en otra cosa differente, conforme fuere la costumbre de los lugares, y comodidad de los estudiantes, *dos cosas se han de guardar con todo rigor;* las quales rigen y gouiernan al que las parte, paraque nunca yerre, que son *cuenta y medida;* de las quales, la vna depende de la otra: y para esto es de sauer, que *medida, es lo mesmo que Compas; cõ el qual se rige y gouierna la Musica pratica: y assi esta Musica (para nuestro proposito) se puede medir à dos Compases.* Y el que en esto quisiere nunca errar, tome por auiso partir todas las obras dos Compases à dos Compases, de tal manera que ninguna voz passe de dos Compases adelante, hasta que todas las otras vozes tambien lleguen e ygualen con aquellos dos Compases: y despues de assi yguala das todas las vozes vnas cõ otras en el valor de dos Compases, luego *han de cerrar justamente las Figuras*, q̃ entraren en la medida, con vna linea ò raya, que atrauiesse todas las partes: las quales *han de estar vna sobre otra*, siẽdo la mas baxa la parte del Baxo, y la mas alta la parte del Tiple: procediendo siempre desta manera de dos Compases en dos Compases. Esto se entiende, quando despues de ygualadas las vozes en el valor de dos Compases, vinieren à cerrarse en Figuras yguales: porque quando la postrera Figura de la particion fuesse de mayor valor, entonces quebrarseha, poniendo todo lo de mas en la casilla que se sigue: atando empero las dos Figuras con esta ⌒ señal: para dar à conocer que entrambas representan vna sola Figura: como verse ha en el exemplo que sigue; y esto baste en quanto à la medida.

Prouecho del partir las obras agenas.

Cuenta y medida.

Medir à dos Compases.

Se han de cerrar con vna linea.

La manera con que se han de ordenar las partes en la partidura.

En quanto à la cuenta, se aduierta que los dos Compases se cuentan de cinco maneras: la primera es por Breues, la segunda por Semibreues, la tercera por Minimas, la quarta por Semiminimas, y la Quinta por Corcheas. Quando la cuenta fuere por Breues, vna Breue se mide e yguala en valor con 2. Semibreues, ò con 4 Minimas, ò con 8 Semiminimas, y con 16 Corcheas. Vna Semibreue se mide e yguala con 2 Minimas, con 4 Semiminimas, con 8 Corcheas, y con 16. Semicorcheas. Vna Minima se mide y toma por 2 Semiminimas, por 4 Corcheas, y por 8 Semicorcheas. Vna Semiminima se mide e yguala con 2 Corcheas y con 4 Semicorcheas: y vna Corchea con 2 Semicorcheas. Presupuesto todo esto, si el estudiante quisiere saber lo que ay en esta siguiente Composicion, y saberlo facil y claramente, lo ha de partir y diuidir conforme los auisos de arriba: lo qual hare yo, afin que el principiante lo pueda entender

Como se cuenta.

Bbbbb mas

Tiple.

Quinto.

Alto.

Tenor.

Baxo.

mas facilmente ; y sera el repartimiento de dos en dos Compases.

Tiple.

Quinto.

Alto.

Tenor.

Baxo.

Miren aqui con quanta facilidan y claridad se ven las Consonancias, y todo lo demas que ay en ella. A imitacion deste exemplo, sobre de sus cartillas, chapas, ò borradores, pueden partir quantas obras quisieren.

Notacion I.

Para sacar prouecho de las obras quando se partieren, *quatro cosas principales se han de notar*. La primera es, *entender de rayz la inuencion y artifitio, que lleuaren los passos*, y assi mesmo la responsion de las vozes ò partes: esto es, si en los passos las vozes se remedaren y correspondieren en Quarta, ò en Quinta, ò en Octaua, ò en otra manera. O si los passos se cantaren à duo, o à tres, o à quatro vozes; con la distancia harmonica que ouiere entre ellas. Y de mas desto, si fueren en Fuga ò nò: si en Canon, si en Contrapunto contrario: si en Cõtrapunto doblado à la Dezena ò a la Dozena &c. en lo qual consiste el arte de componer con juyzio; el qual se ha de procurar de saber sobre todo: porque en todas las cosas, *solo el Arte es la que haze al Maestro*; y de aqui viene que *todos los que en sus officios ignoran el Arte, son imperfetos*. La segunda cosa es, *notar la entrada de cada voz*; es asauer, si entra antes de Clausula, en la Clausula, ò despues de la Clausula, ò si entra sin Clausula. Digo que ha de trabajar para *saber con que inuencion ò proposito entra*: porque la entrada de cada voz, es la cosa mas delicada y de mayor primor, que ay en la Musica. La tercera cosa es, *notar las Consonancias y Dissonancias que lleuare la obra; assi las que fueren à dos, como las que fueren à tres y à quatro*: y aduertir con que Consonancias seran acompañadas, y de que manera estan puestas y ordenadas las vnas con las otras. La quarta y vltima cosa es, *quando vn passo se remedare, notàr las differencias que hizieren en la misma remedacion del passo*: porque cada vez el passo remedado, serà differente en la ordenacion de las vozes, y compostura de las demas partes. Y paraque sea con prouecho grande, *es necessario exercitarse cada dia con perseuerancia grande en ver obras de famosos autores compuestas*; nunca desconfiando, si no teniendo por cierto que el trabajo y vso continuado, vence todas las difficultades, haziendo de buenos Discipulos eccelentes Maestros: como se mostrò claramente en el xiij. Cap. del pri. lib. que es de los Atauios y consonancias morales, à fol. 36.

Estas y otras maneras de Contrapuntos se veran (siendo Dios seruido) en el lib. xiiij.

Notacion II.

Notacion III

Notacion IV.

Cadadia se deuen partir obras para medrar.

De las partes de las Figuras cantables. *Cap. L.*

4. Partes ay en la consideracion de las Figuras.

Para que la Musica lleue aquella gracia y ser que se le deue, es necessario que el Componedor considere las partes de las Figuras, afin que despues de vn punto largo, no sigua con otro tan breue, que de mala satisfacion al oydo: segun hallamos tienen praticado *algunos modernos, los quales despues de Breue siguieron con Corcheas &c.* Para euitar esta suerte de inconueniente, aduiertan que *de las Figuras, vna se dize ser parte propinca, otra remota, otra mas remota, y otra remotissima*. *La parte propinca*, es aquella en la qual immediatamente se resuelue su todo: como la Longa, que es parte propinca, respecto à la Maxima: La Breue, respecto à la Longa: la Semibreue, respecto à la Breue, y las demas por orden. *La parte remota*, es aquella entre la qual y su todo, vna sola Figura tiene lugar en medio dellas; como es la Breue, la qual respecto à la Maxima es parte remota; porque entre ellas ay otra Figura en medio, que es la Longa: y como es la Semibreue respecto à la Longa, que entre ellas se interpone la Breue. Lo mesmo se ha de entender de las demas notas. *La parte mas remota*, es aquella entre la qual y su todo, dos Figuras mayores con ordẽ natural se disponen; como la Semibreue respecto à la Maxima, es parte mas remota; que entre ellas tienen su lugar la Longa y la Breue: la Minima respecto à la Longa, que tienen en medio la Breue y la Semibreue: la Semiminima respecto à la Breue, es parte mas remota porque entre ellas por orden natural ay el lugar de la Semibreue y Minima &c. *Mas la parte remotissima*, es aquella entre la qual y su todo, tres Figuras mayores residen naturalmente; como la Minima respecto à la Maxima, que entre ellas estan la Longa, la Breue y la Semibreue: la Semiminima respecto à la Longa, que tienen en medio la Breue, la Semibreue y la Minima &c. Dando sumariamente à cada Figura sus partes, diremos en esta manera. *La Maxima, es todo y no parte*: mas su parte propinca es la Longa, la remota es la

Parte propinca.

Parte remota.

Parte mas remota.

Parte remotissima.

Partes particulares de la Maxima.

Breue, la mas remota es la Semibreue, y la remotissima es la Minima. *La Longa, es parte propinca de la Maxima, y el todo de si misma:* mas su parte propinça es la Breue, la remota la Semibreue, la mas remota la Minima, y la remotissima la Semiminima.

Longa.

La Breue, es parte propinca de la Longa, remota de la Maxima, y el todo de si misma: mas su parte propinça es la Semibreue, la remota la Minima, la mas remota la Semiminima, y la remotissima es la Corchea. *La Semibreue, es parte propinca de la Breue, remota de la Longa, mas remota de la Maxima, y es el todo de si mesma;* mas su parte propinça es la Minima, la remota la Semiminima, la mas remota la Corchea, y la remotissima la Semicorchea. *La Minima, es parte propinca de la Semibreue, remota de la Breue, mas remota de la Longa, remotissima de la Maxima, y es el todo de si misma, procediendo en las Figuras menores de diminucion:* mas su parte propinca es la Semiminima, la remota la Corchea, y la mas remota la Semicorchea. Note que no tiene parte remotissima, queriendo estar en el termino de las ocho Figuras comunmente vsadas. *La Semiminima, es parte propinca de la Minima, remota de la Semibreue, mas remota de la Breue, remotissima de la Longa, y es el todo de si misma:* mas su parte propinca es la Corchea, y la remota la Semicorchea: a la mas remota y remotissima no tiene. *La Corchea, es parte propinca de la Semiminima, remota de la Minima, mas remota de la Semibreue, remotissima de la Breue, y es el todo de si misma:* mas su parte propinca es la Semicorchea: a las demas partes remota, mas remota y remotissima, no tiene. *La Semicorchea, es parte y no todo;* quien no quisiesse agora proceder en su diminucion vsando de la Bisemicorchea ò Fusea. *Portanto ella es parte propinca de la Corchea, remota de la Semiminima, mas remota de la Minima, y remotissima de la Semibreue.* De lo dicho se viene en consideracion, y consta muy claro que *la Maxima, es siempre el todo y nunca parte,* pues no tiene Figura mayor sobre de si: *y la Semicorchea, es siempre parte y nunca todo,* pues no tiene debaxo de si otra Figura menor. A ninguno le pese por saber estas particularidades; que quando no piense, las aura necessidad. Vean en el libro passado al Cap. iij. fol. 655. casi en medio.

Breue. *Semibreue.* *Minima.* *Semiminima.* *Corchea.* *Semicorchea.*

Nota que el dezir parte propinca, remota &c. son terminos particulares de la Musica.

De como se cuentan los Cantos, y en que cantidad han de terminar las Composiciones. Cap. LI.

PORque todo Canto de Organo esta sugeto à la perfeccion, entendida por la cantidad ternaria; o à la imperfeccion, conocida por la binaria; por esta causa, *à tres à tres, o à dos à dos, van contadas las notas en la Composicion de Canto de Organo.* Y assi digo que el Canto, que estuuiere *subgeto al Modo mayor perfeto,* se cuenta de tres Longas en tres Longas ò su valor, perfetas ò imperfetas que sean; *y si fuere sopuesto al Modo mayor imperfeto,* contarseha à dos à dos, ò su valor; y assi las Composiciones que faltaren deste numero, auran sido malamente ordenadas de su Composidor. Mas el Canto que esta *sugeto al Modo menor perfeto,* se cuenta de tres en tres Breues; y si el imperfeto Señorea, à dos à dos se considera. Agora el canto que esta *debaxo del Tiempo perfeto,* se cuenta à tres Semibreues, ternarias ò binarias que sean; *y debaxo del imperfeto, à dos.* Aqui tengo sospecha que muchos yerran, porquanto oyendia no tienen (ò no quieren tener) esta aduertencia los Composidores, por no se ver tan apretados con las buenas reglas musicales, y preceptos scientificos. El Canto que fuere *subgeto à la Prolacion perfeta,* es necessario se cuente de tres en tres Minimas; *y de dos en dos, siendo imperfeta.* Mas es menester aduertir que contando à Longas, à Breues, o à Semibreues, que *cadauna dellas puede ser perfeta e imperfeta; porquanto vn grado perfeto ò imperfeto que sea, se ayunta con el otro.* Por loqual ha de aduertir muy bien el contador, al ayuntamiento de los grados: porque *si con el Modo mayor perfeto fuere ayuntado el Modo menor perfeto* (nota bien esto) *entonces su Canto contarseha de tres en tres Longas perfetas; mas si el Modo menor fuere imperfeto, se medirà con tres Longas, assi mesmo imperfetas.* Con esta mesma consideracion à los demas grados se passa. Aduiertan finalmente que *ha de auer doblada consideracion en el contar las Composiciones*

Modo mayor como se cuenta. *Modo menor.* *Tiempo.* *Prolacion.*

Zarl. 3. par. Cap. 67. Toscanelo libro 1. cap. 39 Scint. del Lanfran. fol. 67.

ciones sugetas al Tiempo perfeto con virgula trauessado en esta manera , *porque se cuentan à tres à tres y tambien à dos à dos, por la medida que ay en las dos Semibreues:* y assi de dos en dos Breues perfetas se cuenta; y tambien de tres en tres Semibreues para quien quisiere; *mas de tal manera que la terminacion numeral de las Semebreues acabe en numero Senario;* de otra manera la medida propuesta de las Breues faltaria. *Lo mesmo se deue guardar siendo el Tiempo imperfeto virgulado;* y esto obseruarseha todas vezes se proceda con la cantidad de dos en dos Breues imperfetas, *afin que la Composicion termine en numero Quaternario.* Y aduiertan que la postrera Figura ò nota de la Composicion, no se pone en tal numero; *que siendo final,* en ella se termina el Canto y el Tiempo: y assi *ha de ser siempre al dar del Compas y nunca al alçar:* y esto baste para nuestro proposito.

Tanto es como dezir, que las obras subgetas al Tiempo perfeto virgulado, se han de contar à seys Semibreues, y à quatro siendo imperfeto.

De como la medida es mucho mas necessaria en la Musica, que en qualquiera otra ciencia. Cap. LII.

VEmos que nunca nacen las frutas, antes que nacidas no sean las flores; ni nunca nacen las flores, primero de los ramos; ni los ramos se sustientan, sin la cepa; ni la cepa se mantiene sin las rayzes: porque de las rayzes, se mantiene la cepa; y sobre de la cepa, los ramos se sustientan; de los ramos, salen las flores; y de las flores, nacen las frutas. De la misma manera deuemos pensar, que tantas diuersidades de Musicas que se hallan compuestas, no sean compuestas sin las Figuras, ò que no tengan ser sin el valor, y que el valor no se sustiente sin la medida, y que la medida no tenga parte con el tiempo. El tiempo, pues es el que da el ser à la Musica, y no otra cosa.

Las ordenes y medidas en las cosas son tan necessarias, que no ay cosa pequeña que no la quiera y pida: y si en ciencia ninguna, nunca fueren necessarias essas medidas, *en la Musica, mas que en otra cosa, fueron y son necessarias.* Estando que en qualquiera otra cosa que sea, el salir auezes algun poco fuera de camino, no haze tanto daño que deshaga, y ponga todo quanto ay en ruyna. Antes *auezes* (diganlo los mesmos officiales) *el salir à caso de las medidas, muestra y abre la via de hazer alguna otra cosa mejor; à la qual ya mas se le pensaua;* que por esto se ven cadadia cosas nueuas. Mas en la Musica no es ansi, porque *si poco ò casi nada se vacila ò erra, toda se deshaze, toda se gasta, y en fin anda toda en ruyna:* ò si caso no vaya en ruyna, nos da alomenos tanta pesadumbre, que suffrir no se puede. Y adonde primero assaz nos plazia y deleytaua, tanto mas despues nos offende y desagrada: y de semejante rotura no se saca cosa nueua, ni menos cosa marauillosa: si caso no queremos dezir, que la dissonancia cause marauilla. Y aunque todas las cosas artificiadas, estan con arte, ingenio, y maestria hechas, y en las ordenes y medidas fundadas, *no por esso se deuen acotejar con la Musica, produzida en el acto del cantar:* porque, si no todas, la mayor parte de las cosas tienen en materia maciça, sus ordenes y medidas: Mas *la Musica* (hablo, digo otra vez, de la Musica quando se reduze en obra, cantando) *no tiene otro fundamento mas, que vna medida vacilante y fragil, fundada sobre de vn pequeño internalo de tiempo.* Este interualo que dezimos, otra cosa no es que *vn pequeño mouimiento, semejante al mouimiento del polso ò al palpitar del coraçon;* con que los Cantores obseruando el valor de las Figuras, cantan las Musicas en concierto. Adonde assi como de vn contrapeso, el tiempo del relox viene guiado y gouernado, del qual todas las demas ruedas con orden recta y contraria, quien presto y quien tarde, se mueuen; y con el mouimiento, se rigen y mantienen: assi tambien de vna medida llamada Tiempo, todas las partes de vna Composicion, sin dissonancia ninguna, se rigen; y regendose, se cantan.

En la Musica ay necessidad de la medida.

Semejança de la medida musical.

El Tiempo pues en la Musica se toma por todo aquel interualo, que tienen las Figuras naturalmente; y tambien por aquel valor, que tienen accidentalmente. Y assi (boluiendo dezir otra vez) *todas las cantorias de Musica, se hallan fundadas debaxo de Tiempo, porquanto se componen de tantos interualos sonorosos, constituydos debaxo de numeros consonantes y dissonantes; que por esto en ellas, es tan necessaria la medida llamada Tiempo:*

Tiempo.

Tiempo: el qual vulgarmente es llamado Compas ò Batuda: como en el siguiente Capitulo se dize.

Del Compas en Canto de Organo. Cap. LIII.

AViendo vsado diuersas vezes esta palabra Compas, es cosa razonable antes que vamos mas adelante, veamos lo que es: paraque no procedamos por terminos no conocidos. Hemos de saber que los Musicos (considerado la diuersidad de los mouimientos que las partes de la Composicion hazen cantando juntamente, por ser el vno (como dicho es) mas apressurado ò mas tardo del otro) *ordenaron vna cierta señal visible y actual, de la qual cada Cantante se ouiesse de regir en proferir la voz con medida de tiempo, presto ò tardo, segun se muestra con la diuersidad de las Figuras cantables.* Mas, imaginaronse que fuera bien, si la tal señal se hiziesse con la mano, paraque todos los Cantantes la pudiessen ver; y fuesse regolada en su mouimiento (como dixe) à imitacion del pulso humano. Adõde despues de auer dado la tal orden, *algunos llamaron à esta señal Batuda,* de la palabra *Batir, que es golpear:* otros la nombraron *Tiempo sonoroso,* por las causas se tocaron en el Cap. passado: y otros llamaronla con voz latina *Plauso, que deriua de Plaudo, que significa batimiento de manos ò dar palmadas;* por quanto antiguamente solian dar golpes con vna palma de la mano, sobre la palma de la otra mano, en señal de alegria: *y es lo que en España llaman Compas, dicho assi dal compassar y medir del tiempo.* Esta Batuda pues ò Compas, es vna medida de tiempo en la Musica, tomado à intento que las vozes concurran en Consonancia à vn mesmo tiempo. *O diremos, que el Compas es la cantidad ò tardança del tiempo que ay del golpe, que hiere en baxo à otro siguiente en baxo: y es vna medida con que se mide toda quanta Musica ay, assi del cantar como del tañer:* y fue sacada del Compas cõ que se mide y niuela la cantidad, à cuya semejança el Compas de la Musica mide el tiempo que se gasta en las Figuras de Canto de Organo: y assi por esta razon, *el Canto de Organo se dize, Canto mensurable, que quere dezir Canto que se mide;* para cuya medida fue inuentado el Compas, en el qual estriua toda la Musica pratica. Donde se sigue que *toda manera de Musica esta subjeta al Compas, y no el Compas à la Musica, por razon de ser regida y gouernada del.* Y aduiertase, que el que bien supiere vsar del Compas, terna buen fundamento para tañer y cantar bien: porque *el Compas es vna guia muy cierta en todo Canto mensurable; que por su certidumbre dezimos ser el freno de la Musica:* y esto porque nos detiene para no cantar ni tañer desatinada y desconcertadamente, si no conforme à razon, por peso y medida; y por preceptos y reglas musicales.

Esta palabra Compas de quãtas maneras se nombra.

August. lib. 2. sua Musica, cap. x.

Que cosa es Compas y de que sirue.

Toda Musica es sugeta al Compas.

Freno de la Musica.

Quantas maneras de Compases ay, y de su diuision. Cap. LIV.

DOs *differentes maneras de Compas tenemos en la Musica pratica;* la vna es binaria ò ygual, y la otra ternaria ò desigual. *La Binaria es de dos suertes, mayor y menor: el Compas mayor,* es nombrado de vnos autores, *Compas entero total;* en Italia dizen, *Compas à la Breue* (respecto que se passa vna Breue por cada vez) y en España dizen, *Compas largo:* porquanto se haze con mouimiento tardo, y casi reciproco: y tãbien, *Tiempo de pormedio,* porq̃ las notas se cantan por la mitad de lo q̃ natural mẽte vale. *El Compas menor,* es la mitad del mayor; y es llamado *Cõpasete ò Compasillo:* y en mi tierra dizen *cãtar à la Semibreue,* y esto por causa de que vna Semibreue passa por cada Compas; haziendole algo mas apressurado, mas breue, y no con tanta tardança, autoridad y magestad, como esse otro mayor. La segunda manera de Compas, *es Ternaria ò desigual,* que llaman vulgarmente, *Compas de Proporcion ternaria;* y es porque mide tres Figuras ò su equiualente, à cada Compas: como si es mayor, tres Semibreues: y si es menor, tres Minimas. Y esta Proporcion ternaria puede ser Tripla, midiendo tres Figuras contra vna: ò Sexquialtera, midiendo tres contra dos; como mas por extenso somos por dezir en otra parte.

Compas mayor.

Compas menor.

Compas ternario.

El

El Compas binario, se diuide y parte en dos partes yguales; es asauer, en dos medios Compases, que son sus partes integrales de que se compone: la qual diuision y particion, haze el golpe que hiere en alto. Y assi como para diuidir y partir vna cantidad continua en dos partes yguales, se diuide y parte con vn punto en medio: assi en la Musica para diuidir y partir el Compas en dos medios Compases, *se diuide y parte con el golpe que hiere en alto:* de manera que el Compas siempre hiere en baxo, y el medio Compas en alto: y assi medio Compas, es la cantidad, ò medida, ò tardança de tiempo que ay del golpe baxo à lo alto, o de lo alto à lo baxo. Y notese que no se gasta mas tiempo del golpe baxo al alto (que es medio Compas) que del alto al baxo, que es otro medio Compas. Adonde se vee claramente no auer mas cantidad ni distancia del primero al segundo, que del segundo al primero medio Compas. Notese tambien que *en cada Compas no se hiere mas de vn golpe baxo,* en el qual golpe se comiença el Compas; de suerte que *cada vez se hiere golpe en baxo, se comiença de nueuo Compas:* y es porque cada fin de vn Compas, es principio de otro. Aunque de las tres partes que tiene el Compas ternario ò de Proporcion, *cada parte en si, respecto la vna à la otra, es ygual,* con todo esso, el Compas no es ygual, si no desigual; siendo el dar al doble mas largo que el alçar: porque *se cantan de las tres, las dos partes en el golpe que hiere en baxo y vna en alto:* assi, *vn dos* en el dar, *tres* en el alçar: digo que la primera es al dar del Compas, y luego con la misma cantidad ò tardança de tiempo se pronuncia la segunda, y al alçar la tercera; como queda dicho en el sexto libro deste presente tractado.

Diuision del Compas binario.

Nota.

Diuision del Compas ternario.

Que es lo que se requiere para lleuar perfetamente el Compas. Cap. LV.

QVatro cosas se requieren para perfetamente lleuar el Compas. *La primera es herir con la mano vn golpe en baxo, y otro en alto;* no gastando mas tiempo del golpe baxo al alto, que del alto al baxo. Y aunque el golpe que hiere en alto no tenga en que topar, como el que hiere en baxo; pero con todo esto se ha de herir como si en alguna cosa topasse, como muchas vezes vemos lleuarse el Compas en vago, sin topar la mano en baxo ni en alto, y con todo esso herir justamente con la mano, como si topasse en baxo y en alto. *La segunda cosa es, que quando la mano hiere en baxo, se este queda todo el tiempo que durare el medio Compas,* sin leuantarse hasta el punto que ouiere de herir en alto; *y de la mesma manera, quando hiriere en alto, se este queda todo el tiempo que durare el medio Compas,* sin baxarse hasta el punto que huuiere de herir en baxo; y para esto es necessario alçar y baxar la mano con vna misma ygualdad: esto es, que no aya mas velocidad de mouimiento en alçarla, que en baxarla. *La tercera cosa es, que el golpe baxo ò alto, y el punto que con el cayere, hiegan juntamente à vn mesmo tiempo:* de suerte, que el golpe no hiera antes ni despues de la nota ò punto; ni el punto ò nota antes ni despues del golpe, si no todo juntamente à la parte. *La Quarta cosa es, que todos los Compases vayan medidos y niuelados por la medida del primer Compas:* esto es, que la medida del tiempo que lleuare el primero Compas, essa mesma lleue cadauno de los otros que se siguieren: por razon, que no se gaste mas tiempo en vno, que en otro. Mucho haze al caso para el que quisiere lleuar bien el Compas, cantando ò tañendo, *exercitarse mucho en lleuarle en seco, es asauer à la muda, digo sin cantar:* pero ha de ser con las condiciones y circonstancias ya notadas; y con esto despues facilmente le lleuara tañendo ò cantando. *Especialmente para los nueuos tañedores es muy importante y necessario lleuar el Compas con el pie,* pues que tañendo no se puede lleuar con la mano.

La primera cosa que se requiere para lleuar bien el Compas.

La segunda.

La tercera.

La quarta.

Auiso particular para esto.

Para saber quando hemos de cantar à Cõpas mayor, se ha de mirar en el principio y ver si tiene la señal del Tiempo perfeto ò imperfeto, cõ virgula atrauessada; assi.  *Y para saber quando es Compas menor ò Compasete,* el canto tenra las mesmas señales, pero sin virgula, assi.  Tambien el Compas de Proporcion

Para saber quando se ha de hazer vn Compas y quando otro.

se

se conoce de los numeros 3 guarismos: *si es Sexquialtera,* terna el numero Ternario sobre 3 del Binario, assi 2: *y si es Tripla,* terna el Ternario sobre la vnidad ò sinella, assi 1 ò assi solamente 3. *Desta particular materia tractarseha en el xix. Lib. que es en las Proporciones musicales.*

Las partes que ha de tener el Compas para ser bien hecho, y de vnos auisos al que lleua el Compas. Cap. LVI.

EL Compas ygual, ha de ser si ygual, saldo y firme, que en la diuision no se le pueda conoçer vna minima parte de desigualdad; *y no consiste en otra cosa mas, que en vn alçar y baxar de mano;* porque mas Compases pueden ser, vnos mas prestos y otros mas tardos, segun el lugar, el tiempo, y la occasion; que semejante variedad no causa deffecto en la Musica, si el que rige el Compas lo sabe cerrar y alargar, y hazer que la sobredicha baxada y alçada, vengan en acto ygual, y no alterado. *Este Compas ygual y comun en si es façil, mas las Composiciones que tienen muchas diminuciones, auezes le hazen difficil para quien le gouierna y rige.* Que sea facil, claramente se vee de muchos, que aunque no saben cantar, sin pensamiento ni ciencia, auezes le rigen de tal modo y con tanta seguridad, que quien los vee juzgarà sean muy diestros Cantores. Que despues sea difficil, vemos algunas obras compuestas de manera que en cantarlas, el regidor ò gouernador del Cõpas tiene difficultad à mantenerse en medida y tiempo. Los que sin saber cantar, ni entẽder poco ni mucho de Musica, rigen el Cõpas sin hazer error, en aquellas obras lo rigen, q̃ por su facilidad no se puede errar: mas los otros que saben cantar y son de la professión, rigenle bien y en las obras faciles, y en las difficiles. *El officio de los que le rigen y hazen, es de hazerle y regirle claro, seguro, firme, sin miedo, y sin ninguna titubacion: tomando exemplo de la action del pulso, ò del mouimiento que haze el tiempo del relox;* y han de hazer, que assi como del Compas se rigen y se informan de sonido las Figuras musicales, que assi mesmo lo Cantores le ayan à seguir, y serle subgetos. Ni nunca jamas à qualquiera voz de Cantor, se deue afloxar; porque el plegarse al querer y voluntad deste y del otro, por darles lugar que hinchan los Cantos de gracias, *causa que las Composiciones vengan à hazerse muy perezosas y floxas, y que los Cantores se cansen fuera de proposito,* aborresciendo aquella tardança, y aquella tã mal agradecida accion. Y aunq̃, por lindeza, auezes tardẽ los Cantores algun tanto, *el no ha de guardar aquella tardança, si no atender cumplidamente à su officio:* a fin que los Cantores, viendo la firmeza del Compas, se inanimen y tomen osadia: que si el quisiere tardar con el Compas, hasta que el Cantor tenga formado en todo las Figuras de sonido, à cada Compas serà menester detenerse: porquanto *siempre el Cantor se toma libertad de pronunciar la nota despues del Compas,* para hazerla sentir con mayor gracia. No aduierto esto por otra cosa, si no porque ay algunos que le lleuan tan pesado, y tan espacioso y tardo, *que quitan la gana al Cantante de cantar;* y le dan occasion de tener à mal el hallarse en aquellas Musicas, tan frias y tan floxas. Assi mesmo lo que tengo dicho de la titubacion, dicho lo tengo por auer visto à algunos henchir el Compas de temblores; los quales causan tanto daño, que al Cantante no le dexan discernir el principio del fin del Compas. Demas desto, auezes acontece lleuar el Compas con el interuento de diuersos instrumentos: y porque en el tocar de las vihuelas, de los rebequines, y de los sacàbuches, *los tañedores hazen vnas acciones semejantes à las acciones del Compas, haziendo mouimientos contrarios vnos à otros, procediendo quien por arriba, y quien por abaxo;* por esto es necessario estar aduertido no se dexar sacar de tiempo de tales mouimientos; que de mas del peligro en que se pone vn buen concierto, *assimesmo es indicio de floxedad y de ignorancia.* Si nadie despues desseasse saber, que tanto interualo y distancia conuien que aya, entre vn Compas y otro, *sepa que tanto ha de ser, quanto baste, y esto conforme fueren las obras:* pero lo que

Alargar y apretar el Compas.

Las partes que ha de tener el Compas.

Noten los Cantores, y mas los que lleuan el Compas.

Termino vsado de los que cantan con gracia.

Quando se yerre facilmente la medida del Compas.

Que tal ha de ser la distancia del Compas.

que es honesto y ha de ser vsado casi siempre, *ha de ser à imitacion de la cantidad del tiempo del relox*, ò(como dicho es) *del mouimiento del pulso sano, y assossiegado:* ni se requiere sea tan visible, si no tanto quanto sin fatiga del Cantante pueda ser visto. Esto se dize, porque *ay siempre algunos ambiciosos, que en las Musicas publicas, se ponẽ en lugares mas altos; y alçan los braços lo mas que pueden, paraque vea la gente, que ellos son los Señores Arcemaestros de Capilla:* cõ la qual necia vanidad dan occasion de dezir dellos, lo que no es en todo suffrible, como se dixo en los Atauios, y Consonancias morales. Boluiendo à nuestra casa, digo que *el Compas comiença adonde acaba;* es asauer de adonde se parte, ay buelue para acabar: se parte y comiença en el abaxar, y en el abaxar termina y fenece. Tambien es cosa cõueniente que con esta occasion se diga algo *de los que lleuan el Compas con manos y pies juntamente*, por ser cosa que los descubre no ser muy praticos en aquel officio: y mucho mas se deue dezir de vnos otros que le hazen triplicadamente; es asauer *con mano, pie, y cabeça*. De modo que parece esten haziendo señas à algunos conocidos, casi diziendoles; Si, si; venid aca, venid aca. Y que otra cosa mas se ha de entender si no esta? *Quien no se siente sufficiente y habil de lleuarle como se deue, le dexe; por no quedar en verguença, y paraque no se haga burla del.*

Ha de ser hecho sin vanidad.

El Compas comiença donde acaba.

Deffecto en los que no saben hazer el Compas.

Capitulo en defensa del que haze el Compas. Cap. LVII.

MVchas son verdaderamente las inauertencias que cometen, y por dezir assi, infinitos son los errores en que caen, los que lleuan el Compas, *con todo esto auezes son notados y reprehendidos de no le hazer bien, sin razon:* digo sin razon, pues le lleuaran bien y perfetamente, aunque por otra parte parecerà deffectuoso: *porquanto se verà claramente, que la mano va al contrario de lo que se siente cantar à las partes.* Digo que quien siente las vozes, y juntamente vee el baxar y alçar de la mano, otra cosa no puede juzgar, si no que el Compas sea hecho contra tiempo: aunque à la verdad no serà assi, si no que todo (es asauer mouimiento de mano y compartimiento de Figuras) yrà seguido y acompañado con justa medida, y cõn perfeta orden. Pero afin que los que rigen el Compas no sean injustamente murmurados, para defensa dellos; *quiero aduertir de donde procede este engaño,* ser vna cosa, y parecer otra. Digo que esta contrariedad de ver el Compas al abaxar siendo al alçar, y al contrario; nace porque el que siente la Musica, y juzga ser el Compas contra tiempo (pues el ojo le muestra vno, y el oydo le representa otro mouimento) muy apartado està del cuerpo de la Musica. De modoque *no puede llegar à sus oydos tan facilmente el sonido de las vozes, como llegan sus ojos al cuerpo de la Musica, adonde esta el que rige la medida, lleuando el Compas.* Y ansi aquella differencia, que ay entre la perfeccion de la vista à la del oydo, haze parecer q̃ el dicho Compas se haga contra tiempo. Assi como el fuego es mas subtil y alto elemento, y naturalmente sube por arriba, por ser su lugar el concauo del cielo de la luna, quedando el ayre debaxo del: assi los oyos tienen superioridad sobre los oydos: porque, como dize Aristoteles, *vemos con el fuego y oymos con el ayre.* Que *dentro de los oydos esta encerrado vn ayre al qual llaman immobil,* en el qual como toca el sonido q̃ viene por el ayre, luego oymos: *y en nuestros ojos anda vn fuego subtilissimo,* à cuya lumbre ayuntandose lumbre ò claridad exterior, luego vemos (si no ay alli impedimiento) la cosa que se nos representa delante. Bueluo dezir otra vez, que la causa porque nos parece que va de aquella manera es, porque el ver es mucho mas prompto y mas eccelente, que el oyr. Y esto lo sabemos por experiencia adquirida, *que haziendose el trueno, vemos luego el relampago y despues oymos el sonido; siendo todo à vn tiempo el sonido y el relampago:* lo qual procede de la ligereza del fuego con que en vn instante vemos, y del vaguear y espessura del ayre con que por espacio oymos. Lo qual claramente se vee en el tiro de la bombarda, inuentada por philosophico artificio à semejança del trueno, que *estando lexos, primero vemos el humo, que oygamos el zumbido.* Y que mas? no sabemos por cosa cierta, que hallãdonos en lugar adonde esten

Nota.

La vista es mas perfeto sentido que el oydo.

Comparacion.

Truenos.

Lombarda.

cortando algunos arboles, y estando muy apartados, todas vezes que oymos el rumor del golpe, *en vn mismo tiempo vemos, que la hacha hiere en alto hazia el cielo:* siendo cosa mas que cierta, que el rumor se causa todo junto y à la par con el golpe, quando la hacha hiere al arbol, que es al dar en baxo: digo al abaxar de la hacha y no al alçar, como vemos. *Conclusion.* Hallandose pues el hombre que gusta desta nobil arte, que vamos tractando, en parte que se haga Musica; *por no recebir mala satisfacion,* quedando disgustado, y aun murmurando de quien lleuare el Compas, *conuiene no se aparte mucho del cuerpo de la Musica,* si no solamente aquel tanto que le es permitido de sus sentidos: *de modo que y el ojo y el oydo puedan alcançar ygualmente su manjar, y de manera que entrambos juntamente queden satisfechos:* y caso que no quiera ò no pueda estar cerca de la Musica, alomenos este aduertido tener bueltos los ojos à otra parte, por no los descontentar. Haziendo esto, quiça que ni el que oye la Musica, quedarà en todo desgustado; ni el que lleua el Compas, tan temerariamente murmurado y condenado.

Que el Cantante es tenido guardar la medida segun el indicio del Tiempo puesto dal Componedor: y de las Composiciones llamadas à notas negras. Cap. LVIII.

MVchos se hallan que con poca consideracion hazen el Compas à beneplacito, estando la señal indicial de vna Composicion assi señalada, con diminucion virgular: la qual medida no serà la propria, que à la dicha señal conuiene, pues *dan el Compas sobre de vna Semibreue,* hauiendo de ser vna Breue: y este inconueniente *A tales y quales.* cometen para poder cantar con mas facilidad. Aunque tambien podriamos dar otra razon y dezir, que cerca de vnos deue de ser la ignorancia, y en otros la soberuia; pues ni saben, ni quieren ser enseñados; y por esto son causa de mucha confusion: porquanto la medida que dan en la Semibreue viene à deshazer la intencion del Componedor. *Pregunta honesta.* Quisiera yo me dixessen estos tales q̃ dan la medida sobre de vna Semibreue por Compas, despues que auran llegado à vna Sexquialtera segun la intencion del Composidor, segun su intencion dellos, q̃ Proporcion serà? *Ciertamente no pueden dezir con verdad, que haya de representar Sesquialtera, si no Tripla:* y esto acontece, porque passaran tres Semibreues, sobre el tiẽpo de vna Semibreue, la qual cosa es falsa. *Adonde serà menester aduertir de dar la medida en la Breue, y no en la Semibreue;* y desta manera (conformandose con la intencion del autor) passaran en la Sexquialtera tres Semibreues en vn Compas, contra las dos Semibreues, ò contra vna Breue, debaxo del dicho Semicirculo con raya atrauessada. No voy mas adelante, porquanto no se quien me dize al oydo, que ay tambien, *muy muchos Composidores,* los quales señalan la obra con el dicho tiempo, y que despues en el progresso della (cantandola conforme la señal) ay vnas inauertencias tan grandes, que echan à tierra al Cantante, por muy diestro que sea: *y se hallan cosas que dan à entender, que no saben que es lo que puntan.* Porque bien mirado, *no solamente se hallan Longas y aun Maximas sincopadas; mas lo peor es, que acaban las obras al alçar de la mano, que es contra Compas.* Descuydo tan grande, que con mucha razon, se puede poner en el registro de las ignorancias de la primera classe.

Composidores ay que vsan la señal del medio circulo con raya sin saber el porque.

Ignorancia grande.

Al contrario, vemos que de otros Componedores se acostumbra cõponer vna cierta manera de Madrigales, llamada comunmente *à notas negras.* Sobre de los quales, despues de auerles señalado este Tiempo, escriuen y dizen: *Se canta à la Breue.* Tambien cerca à semejante sproposito, podemos dezir que acontece esto, porque faltan de la verdadera inteligencia del Semicirculo que ponen en el principio: porquanto de ningun buen Musico, ni antiguo ni moderno, no es, ni jamas ha sido dicho, que la tal señal semicircular sin virgula, se ouiesse de cantar à la medida de la Breue. Que sea verdad, consideren la naturaleza destas señales, adonde conoceran su manifesto error: *porque no hazen differencia del vno al otro;* pues dizen

Abuso acerca à los Madrigales à notas negras.

dizen que en esta se canta à la Breue. Por la qual cosa pregunto yo agora, que medida darse ha à estotra señal? No tengo duda que todos juntamente no respuendan, que su medida será sobre de la Breue, ò sobre de otro tãto valor. Si assi es, siguese que las dichas señales son yguales: adonde si esto fuesse, el vno dellos fuera superfluo; y contra toda regla se procederia, porq̃ esta haze doblada à la siguiente y procediendo al contrario, haze sodoblada pporcion proporciõ: por las quales comparaciones no será verdad lo q̃ ellos piensan. Y si alguno me preguntare de como se han de cantar los dichos Madrigales à notas negras: yo le respondere, que *no se deuen cantar à la Breue, si no à la Semibreue;* porquãto en vn Compas no ha de passar otra cosa, que vna Semibreue ò tanto valor: *la qual Semibreue ò su cantidad, en esta occasion ha de tardar tanto, quanto passa la Breue de la señal diminuyda con raya:* hauiendo de ser el Compas desta mas apressurado, con menos grauedad, y no con tanta magestad que este otro, como diximos en el Cap. 53. Mas por cantar con notas negras (midiendo segun su Tiempo) será la Semibreue desta señal tan larga, tan graue, y tan espaciosa; como la Breue desta otra con virgula.

Pregunta.

La manera de cantar los Madrigales à notas negras.

En que modo los valores de diuersas Especies musicales, se pueden acomodar en vn mesmo canto. Cap. LVIIII.

QVe los valores accidentales se puedan vsar à beneplacito y voluntad del Componedor, se vee en las obras antiguas; que qualquiera autor antiguo se seruiò dellas de la manera que mejor le pareciò: pero quien dellos se quisiere seruir, conuiene que tenga toda aquella aduertencia que tener se deue, *por no entrar de vna manera en otra sin medios; y de no querer, que por voluntad propria, tengan aquel valor,* que segun Arte, no puedan tener. Porque con el confundir de si mesmo sus Composiciones, vendria à hazerles aquel daño, que cadauno dessea quitarles: y en esto por caminar derecho y no errar, *no solamente es menester mirar y notar las sobredichas obras; mas assi mesmo es necessario entender bien sus reglas,* por ser en los traslados antiguos muchas cosas erradas, como la experiencia nos lo haze conocer. Adonde quien siguiesse aquellas, sin tener conocimiento de vn error cometido, con ninguna razon se podria saluar: ni valdria el dezir hauerlas visto hazer de aquella manera à otros Composidores: porque dentro dellas auezes ay muchas razones escondidas, que ellos las sabian, y de nosotros, pocos ay que las sepan: y despues, siguiendo vn estilo reprobado, haria como aquel ciego, que para caminar bien, se haze guiar de otro ciego que no sabe el camino, ni adonde hayan de parar; que por ser priuados de la luz, ambos dos caminan para el despeñadero. *Esta pues en aluedrio de cadauno de vsar los valores accidentales de las Figuras:* mas procuren primero de entenderlos, y de saber la razon, y seruirse dellos à su plazer. Verdad es que *la difficultad consiste en saberlos poner en obra, y de ponerlos con orden y reglas:* las quales aunque parecen dificiles, no por esto son tan difficultosas que no se puedan deprender; y deprendidas q̃ fueren, no se puedan tener à memoria. Pero los que quisieren vsarlos no miren (por mi consejo y parecer) las obras agenas solamente, *mas procuren primero entenderlos y saber dellos las razones, antes se pongan à hazer cosa ninguna:* que de mas de la falsa disposicion que dellos pudieran hazer, podrianse tambien encontrar en algun professor, que les pidiesse dello la razon, y no se la sabiendo dar, quedarian afrentados y con verguença.

La voluntad propria muchas vezes contrabaze à las buenas reglas.

Las reglas de los diuersos valores primero se deuen entender y despues vsar.

Pues tantos valores an sido hallados para hauerlos à vsar en alguna occasion, veamos como se ordenan en las Composiciones, para poderse seruir dellos cadauno a su plazer. Pero digo que quien seruir se quisiesse de los valores accidentales de la manera que son, y no procurasse ponerlos mezclados con los valores moderados y prestos, fueran tan prolixas y tan enfadosas las obras, que no auria quien las quisiesse sentir; mayormente quando fuessen ordenadas con las primeras Figuras. Que esto sea verdad, con-

Nota.

ſideramos vn poco quien fuera aquel que de buena gana quiſieſſe ſentir vn canto, todo formado de Maximas, de Longas, y de Breues, que valieſſen à ygual porcion por 9 Compaſes cadauna, por 18, ò por 27, como ſuelen valer en las eſpecies modales? cierto que nadie: porque *aquel ſonido tan continuado y tan largo, engendra peſadumbre*; y en lugar de agradar, deſagrada. Y anſi paraque no haya de offender, *ſe mitigan eſtos valores con otros mas ligeros*; y entre la mayor parte de las vozes que han de cantar, vna ſe pone que tenga los valores largos, y las otras los ligeros: porque *la ligereça y velozedad de las demas partes al rededor de aquella vna, cauſa mucha gracia y lindeza*; y haze que aquella ſola le ſea materia y ſubiecto. En eſta manera ſeruieronſe los antiguos de los valores grandes, por no dar moleſtia al auditorio, ſiendo que mucho lo huuieran moleſtado, quando que en eſta manera no huuieran ſido mitigados. Pues *entre los mouimientos ligeros y preſtos, ponga el docto Componedor vna parte ò dos, con mouimientos tardos y peſados*: afin que los peſados y tardos, ſean adornados de los preſtos y ligeros; y que el vno por el otro haya de deleytar: como vemos auer hecho Preneſtina en ſu *Miſſa del Lomme armè: ſubiecto muy antiguo*, hallado (porquanto eſcriue D. Pedro Aron en el Cap. 38. del prim. lib. del Toſcanello) de Buſnoys; ſobre del qual, el primero que compuſieſſe Miſſa, fue vn contemporaneo ſuyo y Maeſtro de Iuſquin, llamado Ocheghen: deſpues ſu diſcipulo ſe quiſo ſeñalar en hazer dos dellas, la vna intitulada, *Miſſa Lome armè Sexti toni*; y la otra, *Miſſa Lomme armè ſuper voces muſicales*; obras que lleuan la corona entre todas las Miſſas q̃ compuſo à cinco vozes. Tambien el vueſtro famoſo Morales, à cuyas obras (por lo que ſon) no ſe yo qual obra de Compoſidor Eſpañol compueſta, ſe deue preferir, hizo vna Miſſa ſobre la dicha materia, y ſalio en ella con mucha honra. Finalmente el nueſtro ſingular Preneſtina, tiene compueſto otra con eſtilo mas moderno; la qual và impreſſa entre las Miſſas del iij. libro: cuya declaracion y Reſſolucion tengo pueſta en el poſtrero Cap. del xix. libro: adonde ſe tracta de las Proporciones.

Quien fue el autor del Lommearmè, y de las Miſſas cõpueſtas ſobre tal thema.

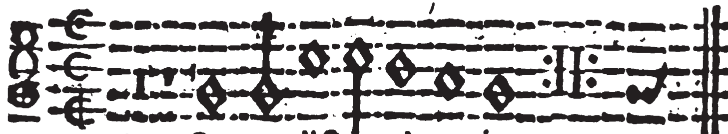
Quando en vna parte ay dos ò mas Tiempos, qual dellos vaya cantado primero, y qual deſpues. Cap. LX.

HAllaſe auezes algunos Compoſidores, que por mayor artificio, y para hazer cantar vn numero de Figuras en diuerſas maneras, ſe ſeruieron de diuerſos Tiempos; poniendolos en aquella parte que quiſieron: *no pueſtos el vno deſpues del otro, como ſe ſuele hazer en las Proporciones, ſi no vno ſobre otro*: y en el fin tienen el indicio de la Repeticion, que mueſtra douerſe repetir las meſmas notas otra vez ò mas vezes, como ſe dixo en el Cap. 47. del vj. libro. De modo que la primera vez; ſe canta ſegun la naturaleza de vn tiempo; y la ſegunda vez, ſegun la naturaleza de otro Tiempo. Y porque ſepa el Cantante qual Tiempo vaya cantado primero y qual deſpues; ſe forma eſta regla general, que *ſiempre ſe ha de cantar primero el Tiempo mas alto ò ſuperior; debaxo de cuyas reglas, todas las Figuras y pauſas van cantadas: y acabadas, ſe buelue otra vez deſde el principio, cantandolas conforme las reglas particulares del ſegundo Tiempo; y ſi mas Tiẽpos ay, mas vezes ſe buelue*. Eſta ordẽ ſe tiene, todas vezes q̃ la parte cifrada, no haze mencion de orden aſcendente: que aſſi como eſtà en libertad del Componedor de poner en obra mas Tiempos, aſſi tambien eſtà en ſu aluedrio de darles la orden, que el quiſiere. *Con eſto pero, que queriendoles dar principio por el Tiempo mas baxo ò inferior, con palabras declaratorias haya de hazer tal mote, que qualquier Cantante lo pueda entender*: porque, como tengo dicho, el ordinario es de començar con la orden ſuperior, como mas noble y mas poderoſa, como (demas del exemplo que tenemos de Iacob Obrecht en el prim. Kyrie de la Miſſa *Aue Regina cœlorum*, de Iuſquin, y de Ricafort) lo podemos ver *en el Benedictus* de la Miſſa *Lomme armè* de Preneſtina, que es eſto.

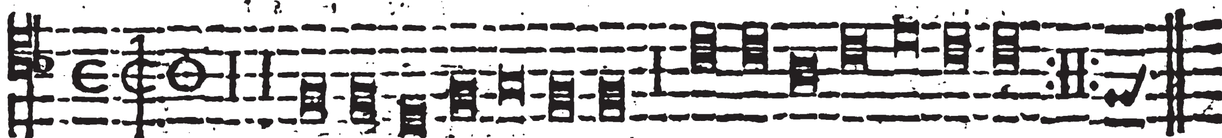
Vean fol. 496. 506. y 523.

Regla.

Aunque



Aun que auemos mostrado la orden que se guarda en escriuir diuersos Tiempos en vna mesma parte, que es poniendo vno sobre otro: con todo esto aduiertan, que *algunos preterieron las buenas reglas, poniendolos de la manera, que poner se suelen en las Proporciones, y quando mas partes cantan sobre de vna sola:* que es el vno despues de otro. Entre los quales ay Didaco Mensa, que en vn Mot. suyo à cinco vozes, que dize: *Ecce Sacerdos magnus;* adonde esta vn Tenor, que tiene este subiecto, que es la entonacion del Cantollano, pone estos tres Tiempos en esta manera.



Cuya declaracion aqui no pongo, por no la poner dos vezes; que, siendo Dios seruido, ponersecha en la parte de los Enigmas musicales, por ser lugar mas conueniente.

Como algunos cantos, sin la introducion de diuersos Tiempos, pueden cantar mas partes en vna sola, con vna diuersa disposicion de Claues. Cap. LXI.

En replicar vna misma cosa, no ay siempre occasion de replicarla en aquel mismo sonido ò mesma voz, que ha sido cantada la primera vez: y esto porque, *assi como los Canones se pueden hazer al Vnisonus, à la Segunda, à la Tercera, &c, assi tambien las replicas se pueden replicar al Vnisonus, à la Segunda, à la Tercera, &c.* Mas porque las variaciones de las vozes no pueden comportar la señal de Repeticion, por esto semejantes Composiciones se ordenan de otra manera. Y la orden es esta, *que en aquella parte adonde se han de ordenar las mesmas Figuras, mas altas ò mas baxas, en aquella parte, digo, se ponen las Claues differentes;* que no à otro fin assi se ordenan, si no para dar à entender à los Cantores, que tanto han de estar apartadas las partes. Desta manera de Composiciones se hallan sin fin, entre las quales tenemos el exemplo de Sixto Theodorico, puesto en aquel Motete suyo à siete vozes, que dize: *Sex sunt quæ odit Dominus, & septimum detestatur anima eius:* què facilmente deprenderan à cantar qualquiera otra Composicion, que sea desta suerte: y los que no tuuieren comodidad para poderle ver, por ser obra antigua, tomen el tercero Agnus Dei à siete vozes de la *Missa Sine nomine* de Prenestina, que anda impressa entre las Missas del 2. lib. que es de mucho primor. Y quando que no, consideren muy bien este Motete, que es del Señor Iuan de Macque; dignissimo Maestro de la Capilla Real de Napoles. Musico y Organista singular y muy eccelente, como sus obras dan testimonio dello. Y aun por ser tal, entre tantos preeminētes Musicos que auia en la susodicha ciudad, à el y no à otro, mandaron los Señores del Consejo Colateral, viesse y examinasse la presente obra; como por la cedula de aprobacion que haze (la qual se puso en principio della) todo hombre se puede certificar. Pues del exemplo siguiente tenersecha informacion de todas las demas Composiciones desta suerte: y tenersecha por regla general, que las pausas yran contadas, como en las partes de abaxo se vee, toda vez tengan mas de vna Claue: aduertiendo que si no tuuieren pausas, que començaran todas juntamente, aunque cadauna tenra su Tiempo particular: las quales Composiciones, por ser ansi ordenadas, se llaman *Canones en si mesmos ressolutos*, por tener los indicios de las Claues y de las pausas. *Canones en si mesmos ressolutos.*

A Gratijs

A Gratijs vſque ad Muſas.

De pro fundis clama ui ad te Domine, Do mi-

ne exau di vocem meam. Fiant aures tuæ inten-

dentes, in vocem depre ca ti o nis me æ. Fiant aures tu æ inten den tes,

in vo cem depre ca ti o nis me æ, de pre ca ti o nis me æ,

mo æ, depre ca ti o nis me æ, depre ca ti o nis me æ.

De como en cada poſicion de la Mano ay las ſeys ſylabas muſicales; es aſauer, Vt re mi fa ſol la. Cap. LXII.

NO ay duda que ſeruiendonos deſtas b♮ dos ſeñales, por via de Conjunta, *en qualquiera poſicion de la Mano tenremos las ſeys ſylabas muſicales, Vt re mi fa ſol la: algunas de las quales ſeran naturales, y otras accidentales.* Y paraque ſe vea de que manera las podemos tener, haremos la pratica ſobre de las poſiciones de medio; començando deſde Gſolreut, que es Octaua poſicion de la Mano; y ſeran eſtas, *Gſolreut, Alamire, Bfa ♮ mi, Cſolfaut, Dlaſolre, Elami, y Ffaut.* Primeramente pues diremos que la primera ſylaba de las ſeys, que es *Vt*, eſta en la poſicion de Gſolreut naturalmente: la ſegunda que es *Re*, nace deſta b ſeñal de bemol, pueſta en Befa bemi agudo: la tercera que es *Mi*, tiene origen de la ſeñal ♮ de bequadrado pueſta en Geſolreut: la quarta que es *Fa*, deriua de la dicha ſeñal de be quadrado pueſta en Ffaut graue: mas la quinta ſylaba que es *Sol*, eſta ay naturalmente cantando por la Propriedad de natura: y la Sexta que es *La*, procede de la ſeñal de bemol, pueſta en Elami graue: como aqui ſe vee. Y aduiertan que eſta conſideracion, ſe haze ſolamente en quanto à la Compoſicion; que para comodidad del Organiſta, ſe conſideraran de otra manera, como ſomos por ver en el libro de los Tonos de Canto de Organo: y es que en lugar
Nota. del b mol que aqui ſe pone en Elami y en Alamire, alla ſe conſidera el Suſtenido en Ffaut, Gſolreut y Cſolfaut, porquanto *el Organo no tiene Semitono de b mol en Alamire:* y por eſto (como dicho es) ſiruen eſtas demonſtraciones particularmente para los Compoſidores.

Exemplo de como en Gsolreut ay, Vt re mi fa sol la.

Vt. Re. Mi.

Fa. Sol. La.

En Alamire ay, Vt re mi fa sol la.

Vt. Re. Mi.

Fa. Sol. La.

En befa bemi ay las seys vozes, Vt re mi fa sol la.

Vt. Re. Mi.

Fa. Sol. La.

En Csolfaut ay las dichas seys vozes, Vt re mi &c.

Vt. Re. Mi.

Fa. Sol. La.

En Dlasolre ay las seys vozes, Vt re mi fa sol la.

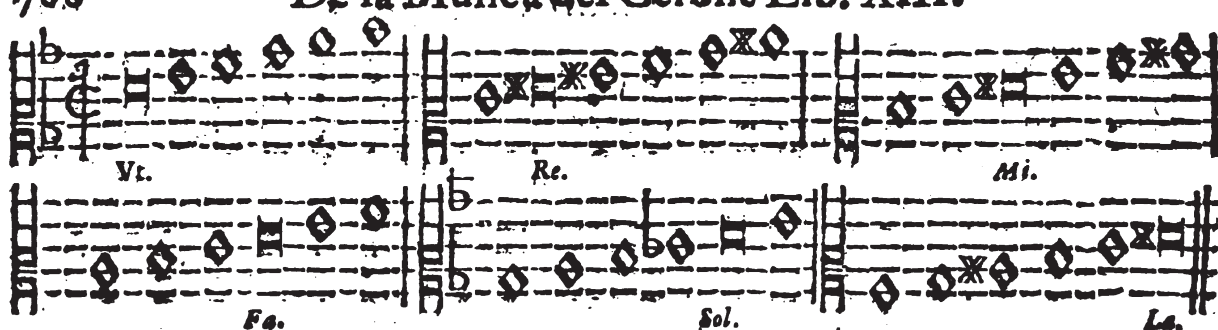
Vt. Re. Mi.

Fa. Sol. La.

En Elami ay las seys vozes, Vt re mi &c.

Vt. Re Mi.

Fa. Sol. La.



Ven pues aqui, que en cada poſicion de la Mano con la ayuda deſtas b ✕ ſeñales, tenemos todas ſeys vozes: *lo meſmo ſerà en la Octaua de cada letra ò poſicion*, tanto inferior como ſuperior: porque *todas las Octauas tienen el nombre de vn miſmo Signo, y vnas miſmas vozes, y vnas miſmas Propriedades*. Caſi en fin del xvj. Libro (que es en los Tonos de Canto de Organo) ſe ordenan eſtas vozes para ſeruicio de los Organiſtas, de otra differente manera.

Si queremos conſiderar bien la orden que arriba hemos tenido en hallar *en vn ſonido ygual* las ſeys ſyllabas ò vozes muſicales en qualquiera poſicion de la mano, podremos tambien conocer que en qualquiera dellas *pueden nacer treynta Mutanças*: las quales no ſe pueden denegar, porque introduzidas ſon con razones demoſtratiuas y claras. Que en ſubſtancia, no ſiendo la Mutança otra coſa, que vna variedad de dos nombres para comodidad de la Solfa, entre ellos yguales en el ſonido, los quales deriuan de diuerſos lugares, naturales ò accidentales, con ſemejantes ò diuerſas ſeñales ſeñalados, ſeguirſea (como dicho es) que en qualquiera poſicion ò Signo aura treynta Mutanças. Porque quinze ſeran en la primera orden, en eſta manera: mudando primeramente Vt en re, vt en mi, vt en fa, vt en ſol, y vt en la; *que ſon cinco Mutanças*: deſpues Re en mi, re en fa, re en ſol, y re en la; *que ſon quatro*: tercera vez, Mi en fa, mi en ſol, y mi en la; *que ſon tres*: luego Fa en ſol, y fa en la; *que ſon dos*: y finalmente *otra Mutança de mas*, que es Sol en la, *con que vienen à ſer quinze*: y otras tantas ſeran en la ſegunda orden, procediendo al contrario en las Conjuntas, ò ſean terminos ſimples y naturales. Para euitar la demaſiada prolixidad, no pongo exemplificadas las poſiciones que ſe podrian poner, ſi no ſolo aduierto eſto con palabras; pues para entender, baſtarà lo que hemos dicho haſta aqui. Hize determinacion y me moui tractar deſtas particularidades, aſſi para conſolar à los amigos y deſſeoſos de ſubtillezas, como por animar y ayudar yr adelante à los muy eſpeculatiuos en las coſas de Muſica.

Exemplo del Genero Cromatico. Cap. LXIII.

Lib. 2. fol. 250.

SI bien miramos, en el Cap. 32. de las Curioſidades, ſe dixo quien fueron los inuentores de los tres Generos Diathonico Chromatico, y Enharmonico: en el 33, ſe tractò del proceder de cadauno en particular; y en el 34, ſe moſtrò la differencia que ay entre dellos: de mas deſto diuerſas vezes hemos ydo tractando y declarando ſus terminos, y de como ſolo el Diathonico a quedado con formacion de Diatheſſarones; aunque mezclado con otros terminos de Eſpecies y Semitonos, que antiguamente no ſe vſauan. Del qual no es meneſter poner particular exemplo de ſu diſcurſo, *ſiendo que las Compoſiciones de ordinario ſuelen ſer deſte Genero*: particularmente quando proceden por ♮, y natura; ſin naturaleza de b, ni de Semitono accidental. Del Enharmonico tampoco no ay que poner en exẽplo, *pues no ha quedado coſa en pratica, ſi no el Ditono*; que es Tercera mayor; lo demas en Theorica: y es porque no ay quien forme en la voz ſus Dieſis: es aſauer, no ay habilidad de hombre que diuida con voz el Semitono cantable en dos partes; que es ſubiendo ò baxandole en dos mouimientos.

Diathonico.

Enharmonico.

Y anſi digo que por ſer eſte Genero difficultoſo de cantar en todos los interualos, ſe ha perdido totalmente; ò por mejor dezir, le han dexado del todo. Mas del Chromatico *ay parte pueſto en pratica, y parte en ſola theorica*. Era compueſto (como dixe otras vezes)

Chromatico.

zes) de vn Semitono mayor, y otro menor en dos mouimientos; y de vn Semiditono en solo vno. *Ha quedado deste el Semiditono*, que es Tercera menor.; *y el Semitono menor ò incantable*. Lo vno y lo otro va praticado en este exemplo; el qual pongo por causa que no se hàlla tan facilmente, como el Genero Diatonico, pues por momentos se canta.

Exemplo del Genero Cromatico.

Tiple à 4.vozes,

Aduiertan-se que de las notas que van señaladas con Semitono baxado, solamente la primera va sostenida: y assi se puso por falta de moldes apropriados para semejante effecto.

Altus.

Tenor.

Baxus

Estotro exemplo, puso Didaco Mensa en sus Motetes, por Cromatico: y no me parece (baxo de mejor juyzio) si no Diatonico accidental, aunque vaya escripto con estilo extraordinario: al qual, bien examinado, le podemos mirar, mas no imitar; pues no conuiene por muchas razones, que dexo de dezir.

Tiple.

Alto.

Tenor.

Baxo.

Fol. 251. Qual sea el verdadero modo de proceder en el Cromatico, se dixo en el segundo libro al Cap. 33: aduertiendo finalmente que mucha differencia ay entre Musica Cromatica, y Musica ficta: mas que sea Musica ficta se dixo en el Cap. 7. del xij. libro fol. 679.

Conclusion. Quanto mas las cosas son altas de consideracion y dificiles de ser entendidas, tanto mas tienen menester de vna subtil y diligēte declaracion: y quien quiere ser diligente en declararlas, fuerça es auezes ser vn poco largo, y passar los terminos; porque con semejante largura, se dize todo lo que acerca à las difficultades se ha de dezir. Y porzo si en estos Fragmentos musicales y en las presentes declaraciones he sido vn poquito largo, no es de marauillarse; porque las cosas que hemos visto, me han dado occasion; y despues por otra parte, dudo tanto de no ser bien entendido, que auezes voy buscando occasiones para replicar vna mesma cosa, debaxo de otras differentes palabras: afin

Nota. que por qualque manera, se entienda bien y à sufficiencia.

FIN DEL TREZENO LIBRO,
Que es de los Fragmentos musicales.

Sit Christe Rex pijssime
Tibi, Patrique gloria,
Cum Spiritu Paraclito,
Et nunc & in perpetuum.